

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA II (LITERATURA  
DE LOS PAÍSES DE LENGUA INGLESA)**



**TESIS DOCTORAL**

**Contextos literarios de la ópera inglesa**

TESIS DOCTORAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Irene Rodríguez Picón**

Director:

**Dámaso López García**

**Madrid, 2010**

ISBN: 978-84-693-8275-2

© Irene Rodríguez Picón, 2010

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA II**



**CONTEXTOS LITERARIOS DE LA ÓPERA INGLESA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

Irene Rodríguez Picón

Bajo la dirección del doctor  
Dámaso López García

2010



## AGRADECIMIENTOS Y PRESENTACIÓN

Entre las varias motivaciones personales que han llevado a la elaboración de esta tesis figura, en primer lugar, mi temprana afición a la ópera que se remonta a los años de adolescencia y que, con el paso del tiempo, ha llegado a convertirse en verdadera pasión. Por otra parte, está mi especial admiración por el pueblo inglés cuya propia idiosincrasia ha cristalizado en una ópera intelectualizada, diferente de la continental. En cuanto a las motivaciones académicas, se encuentra el deseo de culminar unos estudios filológicos, iniciados, también hace muchos años en la Universidad Andrés Bello de Caracas y revalidados en una etapa posterior, en Madrid. Por último, en este trabajo también existe la clara intención de investigación, didáctica y divulgadora de alguien que ha querido escribir el libro que siempre buscó y nunca encontró.

A lo largo de estos años, he intentado, como persona interesada, introducir en el campo de la ópera cierto rigor científico y, como filóloga, insuflar en el estudio académico algo de pasión; así, en esta tesis han ido paralelos el trabajo y el disfrute, hasta el punto que hoy siento terminar una etapa enormemente enriquecedora, que espero poder continuar con futuras investigaciones.

Comprendí que estaba en la dirección correcta después de asistir a una magnífica representación de *Peter Grimes*, producida por el Teatro de la Monnaie, que el Teatro Real de Madrid ofreció en la temporada 1997. A partir de entonces fue creciendo mi admiración por Benjamín Britten, que representa todo lo que en la actualidad se busca en ópera: tensión dramática, adecuación de texto y partitura, profundidad conceptual, y fuentes de inspiración solventes convertidas en espacio musical.

Empecé a investigar en el tema, ayudada por el *New Grove Dictionary of Opera*, primer escalón para encontrar cualquier obra, compositor o libretista, relacionado con la lírica mundial; pero las dificultades para encontrar una bibliografía adecuada me llevaron a Londres, donde conseguí, en tiendas especializadas, mis primeros libros sobre el tema y donde viví “in situ”, el desarrollo de la ópera inglesa: Whitehall, el Drury Lane, el Covent Garden, el Strand...Tuve la suerte de asistir a varias representaciones de ópera ligera en el Savoy, a estrenos de ópera contemporánea como *The Tempest* de Thomas Ades o *Sophie's Choice*, de Nicholas Maw; y ¿por qué no? a funciones de títulos internacionales traducidos al inglés en el Teatro Coliseum, sede de la ENO. Allí también empecé mi colección de discos y nuevas versiones en DVD de ópera inglesa, no demasiado abundantes en comparación con las de ópera continental, que he podido ir completando a través de la eficaz herramienta de internet.

Para agradecer a todos aquellos cuya ayuda, ejemplo, estímulo y entusiasmo ha contribuido a la realización de esta tesis, tendría que citar a las distintas universidades, teatros, asociaciones, bibliotecas y librerías que han colaborado conmigo; así como a todas las personas con las que he convivido, trabajado, ido al teatro y compartido afición. Sin embargo, como esto resulta, a todas luces, imposible debo hacer un esfuerzo selectivo y nombrar a aquellos que me han brindado especial asistencia, consejo y amistad.

En primer lugar debo agradecer a la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, donde convalidé mis estudios americanos y estudié los cursos de doctorado; muy especialmente a su actual decano, el profesor Dámaso López García, que creyó en el proyecto cuando parecía imposible llegar a buen puerto. También mi

especial gratitud al Teatro Real de Madrid, donde he disfrutado trabajando como voluntaria cultural desde su reapertura, en 1997, lo cual me ha permitido conocer el funcionamiento de un teatro de ópera, desde adentro, y establecer lazos de amistad con un importante grupo de profesionales y aficionados al género, con los que he podido discutir de ópera a un alto nivel.

Debo reconocer que mi vínculo con la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, a cuya Junta Directiva pertenezco en la actualidad, ha sido igualmente enriquecedora, sobre todo a través de la publicación de la revista *Intermezzo*, que me ha permitido entrar en contacto con lo más granado de la crítica operística nacional. Así mismo, he aprendido mucho de mi relación personal con cantantes, directores, compañías y empresarios que, con sus aciertos y fracasos, han suscitado en mí un enorme respeto hacía todo aquel que pisa un escenario teatral.

Finalmente quiero hacer mención a mi familia, que ha sabido tolerar las horas de dedicación a este trabajo. También a ellos mi agradecimiento, en especial a mi padre, ya desaparecido, que me inició en el género, me acompañó en múltiples viajes operísticos y del que heredado una importante colección de grabaciones discográficas que sigo aumentando en la actualidad. Espero, con esta tesis, poder rendir un homenaje a todos ellos.



## ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	<b>11</b>
<b>II. CAPÍTULO 1. LOS ORÍGENES DE LA ÓPERA INGLESA</b>	<b>21</b>
<b>1. LA MÚSICA ESCÉNICA ANTERIOR A LA GUERRA CIVIL</b>	<b>23</b>
1.1. La Edad Media	24
1.2. El Renacimiento	27
1.2.1. La música incidental	34
1.2.2. Las <i>masques</i>	37
<b>2. LA ÓPERA Y LA GUERRA CIVIL</b>	<b>50</b>
2.1. La ópera puritana	52
2.2. La ópera amateur	56
<b>3. INFLUENCIAS CONTINENTALES</b>	<b>60</b>
<b>4. ÓPERA Y RESTAURACIÓN</b>	<b>66</b>
4.1. Las <i>semi-operas</i>	69
4.2. Shakespeare en la Restauración.	74
4.3. La sátira	81
4.4. Henry Purcell como compositor teatral	83
4.4.1. Su ópera de cámara	87
4.4.2. Sus <i>masques</i>	91
4.4.3. Sus <i>semi-operas</i>	96
4.4.4. Su música incidental	105
<b>III. CAPÍTULO 2. LA ÓPERA DIECIOCHESCA</b>	<b>123</b>
<b>1. ÓPERA ITALIANA Y ÓPERA BRITÁNICA</b>	<b>125</b>
1.1. La ópera en lengua vernácula	129
1.2. La ópera italianizante	133
1.3. Precedentes de la ópera nacional	137
1.4. Handel y la evolución de la ópera italiana en Inglaterra	138
<b>2. LA RESPUESTA POPULAR</b>	<b>148</b>
2.1. John Gay y <i>The Beggar's Opera</i>	148
2.2. Evolución de la <i>Ballad Opera</i>	160
<b>3. OPERA Y ORATORIO: GÉNEROS FRONTERIZOS</b>	<b>162</b>
<b>4. INTENTOS POR IMPLANTAR UNA ÓPERA NACIONAL</b>	<b>174</b>
4.1. La ópera satírica	174
4.2. La ópera patriótica	178
4.3. <i>Opera seria</i> y <i>comic opera</i>	182
4.4. La ópera burguesa	187
4.5. La música incidental	194
4.6. Sheridan y <i>The Duenna</i>	195
4.7. La <i>pasticcio opera</i>	201



<b>IV. CAPÍTULO 3. LA ÓPERA OCHOCENTISTA</b>	<b>215</b>
<b>1. ÓPERA ROMÁNTICA A LA INGLESA</b>	<b>217</b>
1.1. El melodrama	225
1.2. La ópera heroica	227
1.3. Exotismo, mito y fantasía	232
<b>2. LA ÓPERA VICTORIANA</b>	<b>234</b>
2.1. El <i>Anillo Inglés</i>	242
2.2. Ópera nacional y rigor intelectual	251
<b>3. LA ÓPERA LIGERA</b>	<b>254</b>
<b>4. EXILIO Y RENACIMIENTO MUSICAL</b>	<b>273</b>
4.1. Compositores en el exilio	273
4.2. El nuevo estilo musical	277
4.3. El verismo inglés	279
4.4. La ópera cosmopolita	280
<b>V. CAPÍTULO 4. LA NUEVA ÓPERA INGLESA</b>	<b>295</b>
<b>1. COMIENZOS DE LA MODERNIDAD</b>	<b>297</b>
1.1. La ópera neo-romántica	302
1.2. El nuevo nacionalismo anglo-sajón	305
1.3. La <i>English National Opera</i>	309
1.4. La ópera artúrica	312
1.5. Ópera y rebeldía	316
1.6. Mito y alegoría	320
<b>2. LA ÓPERA EN TIEMPOS DE GUERRA</b>	<b>322</b>
2.1. La ópera progresista	324
2.2. Simbolismo y tradición	329
<b>3. LA ÓPERA DE POSGUERRA</b>	<b>339</b>
3.1. Conservadurismo e innovación	341
3.2. La ópera neoclásica	350
<b>4. LA ÓPERA LITERARIA</b>	<b>358</b>
4.1. Benjamin Britten como referente mundial	359
4.1.1. Obras de Juventud	360
4.1.2. Una ópera de gran repercusión	363
4.1.3. Britten en Glyndebourne y Aldeburgh	368
4.1.4. La magna trilogía	375
4.1.5. Obras de inspiración clásica	383
4.1.6. Pacifismo y espiritualidad	389
4.1.7. Últimos años	393
4.2. Poetas en tiempos estériles	400

<b>VI. CAPÍTULO 5. LA ÓPERA INGLESA CONTEMPORÁNEA</b>	<b>417</b>
<b>1. LA ÓPERA POSMODERNA</b>	<b>419</b>
1.1. La ópera dodecafónica	423
1.2. Tradición y modernidad	425
1.3. La ópera festiva	429
1.4. La ópera caribeña	431
1.5. La ópera de los años setenta	434
1.6. Las óperas inglesas de Hans Werner Henze	438
1.7. La ópera expresionista	444
1.8. Ópera-ritual, ópera conceptual y ópera comercial	452
1.9. Misticismo y minimalismo	459
<b>2. LA PARTICIPACIÓN FEMENINA</b>	<b>463</b>
<b>3. LA ÓPERA FRONTERIZA</b>	<b>474</b>
3.1. Ópera y música electrónica	474
3.2. La ópera fábula	478
3.3. La ópera espiritual	481
3.4. La ópera revisionista	485
3.5. Ópera y memoria popular	488
3.6. La nueva generación	489
<b>4. LA ÓPERA DEL NUEVO MILENIO</b>	<b>492</b>
4.1. Ópera y literatura	493
4.2. Política actual de estrenos nacionales	500
<b>VII. CONCLUSIÓN</b>	<b>519</b>
<b>VIII. CLASIFICACIÓN DEL CONJUNTO ÓPERAS ANALIZADAS</b>	<b>552</b>
<b>IX. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</b>	<b>567</b>
<b>X. ÍNDICE</b>	<b>571</b>
<b>NOMBRES, OBRAS Y PERSONAJES</b>	<b>571</b>
<b>ESPACIOS ESCÉNICOS, TEATROS, COMPAÑÍAS Y FESTIVALES</b>	<b>596</b>
<b>TÉRMINOS</b>	<b>598</b>
<b>XI. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>599</b>



# INTRODUCCIÓN



## **I- INTRODUCCIÓN**

El objeto de esta tesis consiste en estudiar la evolución de la ópera en Inglaterra a lo largo de cuatro siglos, establecer su relación con el contexto literario y definir las peculiaridades propias del teatro musical británico, cuya verdadera identidad sólo se llegó a alcanzar cuando, lejos de la actitud imitativa y del excesivo folclorismo, consiguió apoyarse en libretos de auténtica calidad literaria, inscritos dentro de la magnífica tradición secular del drama inglés de todos los tiempos.

En este sentido se ha intentado analizar hasta qué punto las creaciones operísticas se distancian de sus fuentes; en que medida los criterios de compositores y libretistas han entrado en conflicto; por qué en ciertas épocas el género ha sido más permeable a influencias extranjeras, mientras que en otras, se ha identificado con lo anglosajón, y, sobre todo, en qué momento histórico la ópera inglesa consiguió, por fin, identificarse con un “nuevo” idioma literario-musical.

Así mismo, este trabajo pretende interesar a la institución universitaria española y a la investigación filológica, hasta ahora poco comprometida en el estudio de la ópera como subgénero de la literatura dramática. Este escaso interés académico contrasta con la demanda actual de análisis filológicos de ópera, muy apreciados por la crítica especializada y por el público en general, deseosos de conocer las fuentes literarias que han inspirado al género, y de profundizar en las relaciones entre libreto y partitura, cuya coherencia en igualdad de condiciones es indispensable para el éxito de la ópera actual.

En la base de datos Teseo, donde se recogen las tesis doctorales de nuestro país, sólo aparecen unos veinte estudios académicos centrados en la ópera, el teatro lírico o la música escénica, de los cuales, ninguno se refiere a la ópera inglesa en particular. Debe exceptuarse de lo antedicho la tesis doctoral presentada por Emilio Sagi Álvarez-Rayón en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, titulada *Shakespeare en la Ópera Romántica*, que no aparece recogida en Teseo.

Para intentar subsanar el olvido secular hacia la ópera inglesa, esta tesis ha querido estudiar las fuentes literarias que la han nutrido a lo largo de su historia y valorar los textos de figuras relevantes de la historia de la literatura, como Ben Jonson, John Dryden, John Gay y más recientemente, Wystan Hugh Auden, Chester Kallman, Eric Cozier, E. M. Foster o Edward Bond, cuya labor ha sido determinante para la instauración de la nueva ópera nacional. En este sentido, el punto de vista que articula el contenido del trabajo gira en torno al concepto de literariedad, frente a la musicalidad de grandes compositores como Henry Purcell, Edward Elgar, Vaughan Williams o Benjamín Britten, que no necesitan apoyo académico pues gozan de reconocimiento general, mientras otros muchos, menos difundidos a nivel mundial, merecen una promoción adicional.

Como no existen demasiados modelos ni preceptiva para hablar filológicamente de ópera, una parte importante de este proceso de investigación es puramente descriptivo, destinado a conocer previamente, en la medida de lo posible, los aspectos operísticos en relación con el contexto literario de cada época. De esta manera se podrá alcanzar el énfasis crítico necesario y determinar las características que actúan como denominador común de la ópera inglesa, desde las primeras composiciones renacentistas hasta la

actualidad. Sin embargo, existen otros estudios sobre la materia basados en un método de trabajo distinto, como los de Joseph Kerman, Ethen Mordenn, Gary Schmidgall, Leonard Rosmarin, Grundy Fanelli o Irene Morra, en los que algunos rasgos analizados previamente se van refiriendo sucesivamente a un puñado de óperas para probar lo expuesto.

Entre los múltiples problemas surgidos a lo largo de esta investigación ocupa un lugar primordial el extenso período que abarca su evolución, cuatro siglos equivalentes a seis o siete en la historia de la literatura y a uno en el séptimo arte. Pero, este problema se hace menor al comprender que no se trata de ahondar en una época concreta, en una obra determinada, o en un autor en particular, sino de dar una visión panorámica de la evolución del género, que, aunque condicionado por múltiples factores externos, ha mantenido inalterables ciertos rasgos característicos a lo largo de su historia. A través de esa sutil línea dibujada por estas peculiaridades propias, se irá conformado el espíritu de la ópera inglesa, donde la literatura se integra con la música para crear una obra de arte total de diversión, espectáculo, compromiso y denuncia.

Otro problema, no menos difícil de resolver, ha sido el escaso interés general sobre el tema en nuestro país, debido a la poca difusión del género operístico británico fuera de las Islas y al desconocimiento de sus raíces, su evolución y sus peculiaridades, entre las que destaca el afán por lo arriesgado y nuevo, sin perder nunca el respeto por la tradición hecha a partir de todos los bienes culturales de la sociedad. Algunos se preguntan si realmente existe una ópera inglesa, a pesar de los casi trescientos títulos recogidos en este trabajo, muchos de ellos desconocidos por el mismo público inglés.



Incluso reconocidos intelectuales del pasado, como Cecil Forsythe (*Music and Nationalism*. Macmillan, 1911), opina que los ingleses no tienen razón alguna para sentirse orgullosos de la ópera vernácula, por su incapacidad para expresar la fuerza y el destino de la nación.

Sin embargo, es necesario reconocer que, a partir de Purcell, se inició en Gran Bretaña un desarrollo orientado a la consolidación de un género operístico propio, en el que destacaron numerosos compositores y libretistas dignos de ser rescatados por los estudiosos de hoy. En este sentido, este trabajo sostiene la tesis de que el ascenso de la ópera inglesa como hecho diferencial y referente universal exportable se produjo cuando, huyendo del folclore y el pintoresquismo, el género se refugió en libretos de verdadera calidad literaria que recuperaron la musicalidad del drama en verso y su profundo contenido conceptual.

La bibliografía, prácticamente toda en inglés, supone un nuevo obstáculo, sobre todo para los millones de aficionados y estudiosos de habla hispana que no encuentran información específica sobre el tema en español. La que ha servido a este trabajo está dividida en cuatro apartados: estudios sobre ópera en general, bibliografía específica sobre ópera y literatura inglesa, notas de programas y discografía crítica. Sería imposible incluir todas las fuentes que han inspirado las óperas, ni los libretos publicados por cada autor.

En el apartado general ocupa un lugar primordial el *New Grove Dictionary of Opera*, primer escalón para encontrar cualquier obra, compositor o libretista, relacionado con la lírica mundial. En cuanto a la bibliografía específica, se divide en “ópera y literatura” y

“letra y música”, que incluye obras especializadas en ópera inglesa, artículos aparecidos en diversas publicaciones y entradas del *Grove* elaboradas por especialistas en cada materia. En el tercer apartado aparecen las notas publicadas en los programas de mano de muchos teatros, que son una fuente de información de extraordinario valor en un estudio de esta naturaleza. Finalmente, en el cuarto apartado, se han incluido las grabaciones discográficas consultadas, que muchas veces incluyen folletos ilustrativos con análisis de eminentes críticos y musicólogos especializados en el tema.

La tesis está dividida en cinco capítulos, a su vez subdivididos en cuatro apartados, cada uno. El primero trata de los orígenes del género operístico en Inglaterra, representado por las *masques* cortesanas que glorificaban la institución monárquica, condicionadas por la supremacía del teatro hablado y determinadas por la convulsa realidad política del país; así mismo analiza la derivación de este género embrionario en el teatro musical afrancesado de la Restauración. El segundo capítulo, habla de la pugna entre la hegemonía de la ópera italiana y el deseo de implantar un género propio, modificado por la inesperada aparición de la *ballad opera* que supuso la aparición de un idioma alternativo a la *opera seria* continental.

En el tercer capítulo se analiza la evolución de la ópera romántica “a la inglesa” que floreció en torno al espíritu victoriano bifurcándose en dos direcciones opuestas: la ópera ligera, quintaesencia de lo inglés, y la ópera seria que se aferra con nostalgia a un pasado, patrimonio de toda la comunidad. En el cuarto capítulo, la ópera inglesa llega a su madurez con Benjamín Britten, que junto a otros compositores de post-guerra, se implicó en la recuperación del libreto operístico de calidad literaria como seña de identidad de la nueva ópera nacional. Finalmente, el quinto capítulo expone la situación

actual de la ópera en Gran Bretaña y reflexiona sobre los temas predilectos, principios estéticos, diferentes lenguajes o estilos musicales de la operística contemporánea.

Se ha utilizado bibliografía diferente para cada capítulo, a veces pasada de moda y no demasiado abundante, lo cual demuestra que la propia cultura inglesa ha menospreciado algunos períodos de ópera inglesa y algunos aspectos de su evolución. Entre estos reconocidos cronistas, musicólogos y biógrafos figuran Samuel Pepys, John Mainwaring, Edward Dent, Eric Walter White o Cecil Forsyth, que a pesar de estar ya muy superados, son testimonio valiosísimo de criterios y gustos de otras épocas. Frente a ellos contrasta la abundante información actual referida a la ópera contemporánea, muchas veces obtenida a través de publicaciones periódicas, revistas especializadas y la nueva herramienta que supone *internet*.

Podría esperarse que el investigador haya visto en escena las obras descritas, pero esto resulta a todas luces imposible en el caso de la ópera inglesa, ya que la mayoría no forma parte del repertorio habitual de los teatros, con excepción de algunas obras de Purcell o Handel, algunas representaciones esporádicas de *The Beggar's Opera* y, más recientemente, algunas óperas modernas, sobre todo de Benjamín Britten, cada vez más presente en los escenarios internacionales. En cuanto a las óperas ligeras de Gilbert & Sullivan, no suelen programarse por la dificultad que encierra la traducción de sus ingeniosos textos para públicos no angloparlantes. Debido a esta poca difusión, el esfuerzo imaginativo del investigador de ópera inglesa debe ser mayúsculo, sólo posible después de muchos años de experiencia como espectador y con la valiosa ayuda de las grabaciones en disco y las nuevas versiones escenificadas que, poco a poco, van apareciendo en DVD.

Intencionadamente no se ha aludido a la edición impresa de las obras estudiadas, que serían objeto de otra línea de investigación; aunque se han referido algunas actuaciones puntuales, como, por ejemplo, las de John Walsh a principios del siglo XVIII. Tampoco se han tratado las óperas en inglés compuestas más allá de las islas británicas, en Norte América o Australia, por considerar que pertenecen a la realidad cultural de otras naciones; ni se ha profundizado en los intérpretes, cuya intervención resulta poco relevante para la investigación, con excepción de algunos artistas muy singulares, como el tenor Peter Pears, colaborador directo de Benjamín Britten.

En cambio, se ha tenido en cuenta la relación de la ópera inglesa con las artes plásticas, desde las *masques* cortesanas donde el diseño escenográfico era de enorme importancia, hasta las óperas contemporáneas “pintadas” por reconocidos artistas plásticos para que el mundo visual esté en consonancia con el mundo acústico. Así mismo se han analizado algunas manifestaciones pictóricas que han influido en la inspiración operística, como el fenómeno de lo gótico, el movimiento prerrafaelita, o las series pictóricas de William Hogarth, que describen una convulsa realidad social.

Resulta imposible comprender la ópera de una época sin conocer las tradiciones interpretativas y el medio cultural en que se ha desarrollado; por eso, junto a los textos y contextos literarios analizados, aparecen, a grandes rasgos, los estilos que condicionaron la evolución del género, desde la artificiosidad barroca, pasando por el melodrama romántico hasta el expresionismo actual. En menor medida, también se ha dado a entender cómo en ópera ha ido variando la prioridad, en un primer momento del arquitecto teatral; luego, de los intérpretes; después, del director musical y en la

actualidad del director de escena, todos ellos al servicio del compositor y libretista que son los verdaderos artífices del fenómeno teatral.

Se da por hecho la utilización de un vocabulario especializado o de difícil traducción que a veces puede sorprender a los especialistas en un solo campo y parecer incorrecto gramatical o semánticamente. Es el caso de “pastoral” por “pastoril”, “recitativo seco”, “*revels*”, “soprano *coloratura*”, “aria de *bravura*”, “*pasticcio*”, “*a capella*”, “*opera seria*”, etc. En estos casos, como en muchos otros, los términos presentan dificultades de traducción por lo que se ha decidido dejarlos en el original.

También con relación a este punto, resulta interesante considerar la curiosa relación de la terminología teatral inglesa con la terminología náutica, por la sencilla razón de que en los inicios del género los viejos marineros jubilados, ya en tierra, se empleaban en las compañías de actores. Así, por ejemplo, el escenario se llamó, desde entonces “the deck”, los miembros de la compañía “the crew”, las poleas de elevación, “the flyers” y la prohibición de silbar se trasladó a escena.

En cuanto al análisis estrictamente musicológico de las óperas reseñadas, aparece refrendado por la opinión de especialistas en la materia ante la falta de preparación del investigador filológico, simple aficionado musical. Por otra parte, este trabajo no es un “aria cerrada”, pues permanece abierto en el tiempo, en espera del estreno de nuevas óperas inglesas que continuarían el camino señalado; cosa nada de extrañar a juzgar por la fértil labor creadora de un gran número de jóvenes compositores y libretistas actuales, que intentan experimentar artísticamente con ambiciosos trabajos desde el punto de vista literario y musical.

## **CAPÍTULO 1**

### **LOS ORÍGENES DE LA ÓPERA INGLESA**



## **II. CAPITULO 1. LOS ORÍGENES DE LA ÓPERA INGLESA**

### **1. LA MÚSICA ESCÉNICA ANTERIOR A LA GUERRA CIVIL.**

La ópera, ese arte donde los conflictos y los sentimientos se magnifican a través de la música con una inmediatez que las palabras solas acaso nunca podrían igualar, ha estado siempre condicionada por fuerzas extra musicales. Sin embargo, no existen demasiados intentos de sistematizar el estudio de las relaciones entre el género operístico y su contexto cultural, particularmente el contexto literario, probablemente porque la ópera nunca ha sido tomada muy en serio literariamente al ser una forma híbrida que produce indiferencia, cuando no hostilidad, por sus connotaciones elitistas y aristocráticas, pero sobre todo, por su dependencia de los distintos dramas, poemas o novelas que han servido de fuente de inspiración a sus libretos. Algo parecido le ocurre al séptimo arte, que ha basado sus argumentos cinematográficos en obras literarias adaptadas a un público de masas poco acostumbrado a la lectura y al análisis interior. Son obras de arte de segundo grado que, a menudo, recrean otras preexistentes.

La mayoría de las óperas universales está basada en fuentes literarias de todos los tiempos, contemporáneas o anteriores al compositor: farsas, dramas, novelas, poemas y hasta ensayos filosóficos que evolucionan con el tiempo hasta llegar a adquirir nuevos e importantes significados a través de libretos convertidos en traducciones inter-semióticas de difícil elaboración.

El problema de los libretos viene de lejos, pues al ser la mayor parte de la música histórica vocal, se generó a partir del texto, a diferencia de la música instrumental que pidió prestadas sus primeras formas a la danza para desarrollar luego un sistema



autónomo y abstracto. También en Inglaterra, el género operístico debió su estructura inicial a la palabra representada, pero aunque su arranque fue idéntico al del drama hablado, desde sus comienzos tuvo una vida propia, que no siempre coincidió con el desarrollo literario de la época. Este primer capítulo tiene por objeto determinar hasta qué punto la titubeante ópera inglesa se nutrió en sus comienzos de raíces estrictamente literarias o, por el contrario, qué otras causas de tipo político, económico o social condicionaron el desarrollo del teatro musical autóctono, cuya morfología definitiva no quedó totalmente conformada hasta bien entrado el siglo XX.

### 1.1. La Edad Media.

Para fijar los distintos contextos literarios que determinaron el desarrollo operístico inglés, es necesario remontarse al momento en que el drama medieval volvió a recuperar su sitio al servicio de las representaciones litúrgicas, introducidas en Inglaterra por los normandos en forma de *miracle plays*, con personajes y situaciones extraídas de los evangelios y de las vidas de santos, interpretados por clérigos, en latín, hasta que en el siglo XIV empezaron a ser representados por actores seculares, en inglés.

En 1311, coincidiendo con el solsticio de verano, la festividad del Corpus Christi comenzó a celebrarse con representaciones llamadas *mystery plays*, organizadas por los gremios de las ciudades en alusión a sus distintos oficios, en francés *métier*. Las funciones anónimas de los importantes ciclos de York, Chester o Coventry, no exentas de calidad artística y sentido del humor, se sucedían a lo largo de toda la jornada en escenarios portátiles que se transportaban de un sitio a otro de la ciudad.

Por otra parte, la gracia con la que Chaucer relató la vida de los más pobres fomentó el apetito por la bufonería que se convertiría en una marca de la literatura inglesa desde la edad media hasta la actualidad. Chaucer fue el primer autor que afrontó la peligrosa combinación de sátira e ironía en una gran alegoría del género humano, pero como no había escenarios profesionales en su época su voz no se incorporó al incipiente teatro inglés, aunque su espíritu sarcástico permaneció para siempre en la dramaturgia nacional.<sup>1</sup> En este sentido se puede afirmar que en la ópera inglesa, e incluso en la mundial, ha quedado más huella de la literatura medieval, alegórica y satírica, que de la mentalidad de otras épocas, caracterizadas por el dominio de la ligereza sobre el contenido conceptual.

Sin embargo, el verdadero germen del teatro musical inglés no está en estas representaciones religiosas, ni en la brillante prosa de Chaucer, sino en la tradición secular de los *morality plays* que intentaban moralizar a través de alegorías referidas a ideas abstractas. Los actores encargados de representar estos personajes de escasa profundidad psicológica, iban de un pueblo a otro llevando en carromatos sus funciones, difundiendo así el incipiente género teatral. A partir de entonces, la alegoría moralizadora se convirtió en uno de los rasgos inalterables de la ópera inglesa, hasta el punto de que las obras más brillantes de su historia fueron las más metafóricas y las más pobres lo fueron aquellas en las que el componente simbólico perdió profundidad.

En este contexto, Ben Jonson introdujo en sus *masques* encarnaciones de los cuatro humores medievales; el *Comus* de Milton logró combinar de forma muy novedosa elementos moralizadores con la nueva estética pastoril; algunas óperas de la

---

<sup>1</sup> JOHNSON P. *Creadores*. Ediciones B.S.A. Barcelona 2008. p. 39.

Restauración incluyeron personajes simbólicos, como la Democracia, el Puritanismo o el Fanatismo; y Purcell pobló sus grandes semi-óperas con extravagantes personificaciones de conceptos abstractos como un homenaje barroco a todas las alegorías del teatro medieval.

En épocas posteriores, las alegorías referidas a ideas abstractas fueron dirigidas a un público elitista capaz de comprender el significado metafórico de personajes, imágenes y alusiones. Más adelante, el público decimonónico perdió el gusto por lo metafórico al decantarse por la aristocrática ópera italiana, muy alejada de las verdaderas fuentes nacionales, mientras el pueblo llano recuperaba sus símbolos en los personajes marginales de *The Beggar's Opera*, convertidos en parábolas de transgresión, propias de un mundo de fuertes contrastes, donde prostitutas y tahúres se identificaban con todos los males de una sociedad en descomposición.

Durante el siglo XIX el contenido alegórico desapareció casi por completo de la ópera británica, representada por productos sentimentaloides, en su mayoría carentes de contenidos profundos y mensajes simbólicos. Hubo que esperar algún tiempo para que la semilla de la alegoría germinara en el Renacimiento Musical Inglés con figuras como Vaughan Williams, capaz de volver a los contenidos profundos en obras como *The Pilgrim's Progress*, que describe el peregrinar del hombre por caminos poblados de sugerentes metáforas y encuentros simbólicos, en busca de la perfección. A partir de entonces, la ópera inglesa nunca más abandonó la abstracción, incluso en detrimento de su difusión internacional. Sólo Benjamín Britten, ya bien entrado el siglo XX, consiguió aunar éxito de público y profundidad conceptual con parábolas modernas de enorme ambigüedad, alegorías de intolerancia, inocencia perdida y auto-destrucción.

## 1.2. El Renacimiento.

A principios del siglo XVI, Enrique VIII introdujo en Inglaterra la enseñanza humanística e impulsó el Renacimiento inglés. Junto al incipiente teatro profesional, se empezaron a cultivar en las grandes mansiones los *interludes*, o pequeñas piezas de carácter lúdico, intercaladas en celebraciones importantes a imagen y semejanza de los *intermezzi* italianos y franceses que adornaban diversas entidades dramáticas sin demasiada intención moralizadora.

Con todos estos materiales se forjaron las bases del drama profesional isabelino, representado en palacios, mansiones aristocráticas, teatros comerciales y en las Inns of Court. Entre los primeros títulos figuran el *Gordobuc* de Thomas Norton y Thomas Sackville, o *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, una de las primeras “tragedias de venganza” del teatro renacentista inglés, con un lenguaje al estilo de Séneca, que reservaba todo el horror a la palabra hablada y no a la acción visible. La comedia, en la línea del *Ralph Roister Doister* o el *Gammer Gurton's Needle*, también se nutrió de la literatura clásica y alcanzó sus cotas más altas gracias a las refinadas obras representadas en las capillas reales, como el *Endimion* de John Lyly, o las sátiras de George Peele y Robert Greene, que pueden considerarse como la remota raíz literaria del género operístico británico.

Durante la Era Isabelina, las compañías profesionales, ya estables, basaron su repertorio en obras originales escritas por universitarios de Oxford y Cambridge que buscaban una alternativa laboral. En este contexto surgió la figura de Christopher Marlowe, cuyos magníficos dramas contribuyeron a la popularización del *blank verse*, protagonizados

por personajes extremos que con el tiempo llegaron a ser figuras recurrentes de la ópera universal, como Dido, reina de Cartago, o el Dr. Faustus, seres raros y distintos, sedientos de sangre, maquiavélicos o apartados de Dios, pero siempre dentro del círculo en el que se mueve el hombre nuevo renacentista.

Entre Marlowe y el teatro jacobeo se alza, inconmensurable, la figura de William Shakespeare, que fue mucho más allá que cualquier otro autor de su época en cuanto a la intriga, la violencia o la belleza lírica. Como autor dramático, nunca concibió sus piezas como obras literarias sino como funciones de teatro para ser vistas, o leídas en voz alta, y prefirió partir de obras ya existentes, históricas o dramáticas, revisadas a su modo y con una visión personal de los hechos sublimada a través del supremo don de su propio lenguaje. Al parecer, incluso se inspiró en fuentes españolas para escribir algunas de sus comedias tempranas, como *The Two Gentlemen of Verona*, basada en el romance en prosa *Diana enamorada*, de Jorge de Montemayor, cuya versión escénica fue presentada en Londres, en 1585, traducida al inglés.

En los dramas de Shakespeare, la música acompañaba batallas, duelos, procesiones, señalaba la condena, aumentaba la tensión, realzaba la magia, marcaba los cambios de carácter general y reforzaba la profundidad conceptual. Sin embargo, resulta curioso que ningún compositor de ópera haya podido nunca aprehender, en su totalidad, su riqueza en un drama musical, pues sus personajes, rebeldes, indecisos o vapuleados por situaciones que condicionan sus actuaciones, son poco idóneos para expresarse cantando y su visión dramática se completa en sí misma con tanta musicalidad que no hay espacio para más.

El gran contemporáneo de Shakespeare fue Ben Jonson, cuyos objetivos eran diametralmente opuestos a los de aquél. Shakespeare no se sujetó a reglas establecidas, en cambio Jonson era un clásico y, como tal, obedeció los cánones de unidad y concebió sus personajes como personificaciones de los cuatro humores medievales, que, una vez fijados, no cambiaban su forma de ser. Lírico, sensual y exuberante, podía ser a la vez fantástico y realista, como ocurre en sus *masques* que llevaron el género a su máximo esplendor.

Junto a Jonson, el tándem formado por Francis Beaumont y John Fletcher contribuyó a dibujar el teatro jacobeo posterior. Su lenguaje inflamado, que a veces deja un mal sabor de boca, no está exento de belleza lírica, ni intención satírica, en comedias como *The Knight of the Burning Pestle* (1613), inspirada en las aventuras del caballero Don Quijote de la Mancha, ya conocido por entonces en las Islas.

La obra de Cervantes tuvo una enorme difusión y una excepcional influencia en Inglaterra, incluso en fechas anteriores a la aparición de la primera parte del *Quijote*, traducida por Thomas Melton, en 1612. En 1611 se estrenaron en Londres dos comedias de tema quijotesco, *The Coxcomb* de John Fletcher, derivada del tema del *Curioso Impertinente*, y *Amends for Ladies*, de Nathaniel Lee, que coinciden con la publicación de *The Second Maiden's Tragedy*, de Philip Massinger, basada en otra historia interpolada en la primera parte del *Quijote*.

A partir de entonces, el impacto cervantino fue fulminante. En 1613 se estrenó la comedia de Fletcher y Shakespeare, *Cardenio*, desgraciadamente perdida en la actualidad; en 1620, *The Double Marriage*, de Fletcher y Massinger, inspirada en el

episodio de Sancho Panza como gobernador de la ínsula de Barataria; ese mismo año se publicó la traducción de Melton de la segunda parte de la magna obra cervantina y en 1652, una selección de pasajes comentados por Edmund Gayton bajo el título, *Pleasant Notes upon Don Quixot*, seguida por una nueva traducción de John Phillipe (1687).<sup>2</sup>

Entre las diversas tramas extraídas del *Quijote*, utilizadas como argumento teatral, sobresale la historia del *Curioso Impertinente*, que incide en el tema de la fidelidad matrimonial, tratado hasta la saciedad en la dramaturgia europea hasta bien entrado el siglo XIX. En esta línea se sitúan: *The Amorous Prince*, de Aphra Behn (1671); *The Dissapointment*, de Thomas Southerne (1684) y *The Married Beau; or the Curious Husband*, de John Crowne (1694). Pero a pesar de tan importante repercusión, el *Quijote* siguió siendo, en Inglaterra, una obra apreciada en un principio sólo en su doble faz irónica y poética, hasta que Samuel Butler descubrió el profundo componente filosófico de los personajes centrales de la novela en su poema *Hudibras* (1663), lo que contribuyó a aumentar el nivel de popularidad y el valor universal de la obra de Cervantes.

Asociado con este tipo de temas figura *The Shoemaker's Holiday*, de Thomas Decker, una comedia que simpatiza con niveles más bajos de la sociedad, contemporánea de los dramas de Thomas Middleton, George Chapman, Thomas Heywood y sobre todo de las tragedias de John Webster, el más importante autor posterior a Shakespeare, que supo sintetizar complicadas situaciones y estados de ánimo en pocas líneas llenas de contenido teatral. Sus personajes patéticos emergen, en *The White Devil* y *The Duchess*

---

<sup>2</sup> MARTÍNEZ TORRÓN D. y DIETZ B. *Cervantes y el ámbito anglosajón*. Trivium, SIAL Ediciones. Madrid, 2005. p. 10.

*of Malfi*, con extraordinaria fuerza verbal y desmedida afición por el horror, compartida por otros autores de la época como John Ford o Cyril Tourneur.

También se cultivaron profusamente la poesía y la prosa en sus vertientes de crónica, ficción y crítica, alimentada por las traducciones de obras francesas, italianas y latinas, y por diferentes versiones de la Biblia, como las de Tyndale y Coverdale, presentes en algunos dramas de Shakespeare. Entre las obras de ficción figura la *Utopía* de Thomas More, escrita en latín, y entre las crónicas históricas, las versiones de las *Vidas* de Plutarco de Thomas North; las *Vidas de los doce cesares* de Suetonio, revisada por Philemon Holland; las narraciones de viajes de Sir Walter Raleigh; las historias de Richard Knolles; o la *Chronicle* de Raphael Holinshed, utilizada con frecuencia por Shakespeare como fuente argumental.

En el apartado crítico, surgió un tipo de literatura religiosa, cultivada por autores que intentaban conciliar las diferencias entre la religión anglicana y la católica, pero sobre todo se desarrolló el ensayo al estilo de Montaigne, basado en reflexiones filosóficas que preocupan a un hombre nuevo de mentalidad moderna y escéptica. En este sentido figuran las obras de sir Francis Bacon o *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, que analiza la enfermedad conocida en la actualidad como depresión y que aparece como principal causa del trastorno mental hamletiano.

En cuanto al camino marcado por la prosa medieval de Chaucer, llena de vitalidad y buen humor, aparecieron algunas obras menores concebidas para la diversión popular en forma de relatos cortos, diferentes a otras narraciones imaginativas de la época escritas en una prosa más refinada con claras referencias pastoriles, como la *Arcadia* de Philip



Sydney, una rara mezcla de égloga y romance, que tiene como precedentes remotos algunas narraciones clásicas al estilo de *Daphnis and Chloe*, del autor latino Longus, *The Golden Ass*, de Lucius Apuleius o el *Satiricón*, de Petronio, y como influencias más cercanas, la *Arcadia* de Sannazzaro o la *Diana enamorada* de Jorge de Montemayor.

La figura de Shakespeare ocupa lugar señero en la poesía renacentista inglesa por sus maravillosos sonetos, cuyos antecedentes líricos se remontan a Thomas Wyatt y al Earl of Surrey, introductor en las letras inglesas del *blank verse* y de la modificación del soneto italiano a partir de combinaciones rítmicas propias. Shakespeare también fue autor de dos poemas largos, *Venus and Adonis* y *The Rape of Lucrece*, que curiosamente inspiraron a dos magníficos compositores ingleses en momentos muy distintos de la historia, John Blow, en el siglo XVII y Benjamín Britten, en pleno siglo XX.

Junto a Shakespeare, Edmund Spenser quiso cantar la época dorada de Isabel I como Virgilio lo había hecho en la de Augusto. Su obra maestra, *The Faerie Queen*, presenta las virtudes regias en forma de alegorías y, dominando sobre todas ellas, la Reina misma, crisol de todas las perfecciones, dueña de una imagen estereotipada y misteriosa, pero mujer al fin, que sirvió de inspiración a compositores modernos de la talla de Benjamín Britten para configurar el personaje de la ópera *Gloriana*, un ser ambiguo, obligado a escoger entre sus pasiones humanas y su condición real.

Resulta esclarecedor comparar el lenguaje aristocrático de *The Faerie Queen* con el popular de *The Shepherds Calendar*, que marcó el inicio de la rica poesía pastoril inglesa, o con el dulce y melodioso verso del *Epithalamion*, que logra efectos musicales

sorprendentes con mínimos recursos verbales. En el extremo opuesto se inscribe la apasionada poesía de John Donne, de manera que Shakespeare aparece como el punto intermedio de equilibrio perfecto entre su fogosidad y la dulzura algo excesiva de Spenser.

En este contexto de creación literaria, muy sumariamente descrito, que apela con regularidad a ámbitos y fuentes no británicos, se inició el teatro musical inglés, cuyo arranque fue idéntico al del drama hablado, pero que no siempre reflejó el alto nivel literario de la época y se limitó sólo a compartir aquellos elementos alegóricos y pastoriles que demandaba el público cortesano. Sin embargo, con el paso de los años, algunos compositores y libretistas modernos descubrieron un inmenso potencial dramático en estas remotas bases literarias, desaprovechadas hasta entonces por la titubeante ópera nacional, como Benjamín Britten, que supo convertir los textos de Shakespeare o Spenser en espacios musicales de gran fertilidad.

Durante la Edad Media, la música en Gran Bretaña no era muy diferente de la que se hacía en el Continente, pero a partir de la Era Tudor, hechos sociales tan trascendentes como la difusión del pensamiento humanístico, la Reforma Religiosa y la formación de un nuevo público potencial, condicionaron su desarrollo. A los altos cargos se podía ya acceder no sólo por cuna o hazañas caballerescas, sino a través de una formación universitaria, que fomentó la aparición de círculos humanísticos a imagen y semejanza de los italianos y franceses, con funcionarios como el *Master of revels*, máximo responsable de la escena inglesa.

Con la Reforma Religiosa, la música inicialmente pasó a un segundo plano, pero voces como la de Sir Thomas Elyot, autor del *Boke Named the Governor*, reivindicaron su papel en la formación del *gentle nobleman*, advirtiendo, sin embargo, del peligro que supondría para un hombre de alcurnia comportarse como un simple *minstrel*...<sup>3</sup> Algo que, desde luego, no representó la figura de Enrique VIII, gran amante de la música y a la vez un autócrata capaz de promover cambios sociales trascendentales.

La religión protestante y la católica, secularmente enfrentadas en Inglaterra, coincidían en el protagonismo litúrgico de la música, pero mientras los primeros propiciaban la intervención directa de los feligreses en lengua vernácula, la segunda abogaba por unas celebraciones más distantes, cantadas en latín. Como consecuencia de este acercamiento al pueblo, la música catedralicia resurgió de la mano de compositores como Thomas Tallis, a la vez que aumentó el prestigio de la música secular, se reorganizaron los *royal revels* con rango diferente a la *chapel royal* y se favoreció la presencia de músicos del Continente, sobre todo de Italia.

#### 1.2.1. La Música Incidental.

En cambio, la música incidental, compuesta para ilustrar la mayoría de los dramas pre-shakespereanos y los *dumb-shows* o representaciones mímicas, quedó limitada a canciones, coros y danzas, sin llegar a ser nunca el vehículo principal de la acción. Hay música en los entreactos de *Ralph Roister Doister*, de Nicholas Udall (1560), en el *Gordobuc*, de Sackville y Norton (1575), en *Gammer Gurton's Needle*, de autor anónimo (1575),<sup>4</sup> y en muchos otros intentos de combinar música y drama, como los

---

<sup>3</sup> MACKERNES E. D. *A Social History of English Music*. Readers Union. Londres, 1996. pp. 49-51.

<sup>4</sup> Ibid. p. 73.

primitivos *Drolls*, sin ningún prestigio en la corte, destinados a un público inculto que disfrutaba con la inclusión de melodías populares, como “*Brave Lord Willoughby*” o “*Fortune my Foe*”.

Por otra parte, las refinadas tragicomedias interpretadas por los niños de las capillas reales, contribuyeron a reforzar la presencia de materiales clásicos en la Era Tudor; como el *Damon and Pythias* de Richard Edwards (1565) que, basada en el libro cuarto de *Las metamorfosis* de Ovidio, fue parodiada por Shakespeare en la función de “teatro dentro del teatro” de *A Midsummer Night’s Dream* (V-ii), bajo el nombre de “*The Most Lamentable Comedy and the Most Cruel Death of Pyramus and Thisby*”.<sup>5</sup>

La llegada al trono de la reina Isabel I marcó el inicio de un período áureo con un florecimiento espectacular de todas las artes. En medio de esta idílica paz isabelina, una clase burguesa emergente empezó a constituirse de la mano del comercio floreciente y nuevos magnates, convertidos en vecinos de los antiguos aristócratas, adquirieron lujosas mansiones, donde se escenificaron las primeras *masques* construidas sobre las bases de amateurismo y celebración.<sup>6</sup> Al mismo tiempo, estas suntuosas representaciones fueron incorporadas a las grandes efemérides nacionales, a los viajes oficiales y a los divertimentos de corte que rivalizaban en lujo, refinamiento y calidad musical.

En este contexto se produjo el auge del teatro profesional, que también otorgó extraordinaria importancia a la música incidental por las asociaciones psicológicas contenidas. Los exitosos dramas de Marlowe, Shakespeare y los autores jacobeos

---

<sup>5</sup> DENT E. *Foundations of English Opera*. Da Capo Press. NY, 1975. p. 5

<sup>6</sup> DENT E., en MACKERNESS E. D. *A Social History of English Music*. op.cit. pp. 60-62

posteriores nunca emplearon la música en el sentido operístico, acaso por ese punto de vista tan inglés que considera al drama como expresión de sus propias vidas y a la música como algo irreal. “La música para los italianos es la exageración de su personalidad, para los ingleses, su aniquilación”.<sup>7</sup>

Sin embargo, como las obras iban destinadas a un público elitista, susceptible de captar el arte en todas sus manifestaciones, los autores empleaban a menudo un soporte musical escrito por los mejores compositores del momento, Dowland, Wylbie o Weelkes, aunque sujeto a ciertas convenciones. Los seres irreales y locos como Ariel, en *The Tempest*, o las hadas o duendecillos, en *Midsummer Night's Dream*, se expresaban cantando. También podían cantar los bufones, como Feste en *The Twelfth Night*, los borrachos, como Sebastian o Falstaff, y los personajes, en general, cuando aparecían sometidos a circunstancias especiales

El peso de la música en el teatro isabelino y jacobeo, aunque no configura óperas en sentido estricto, señala la dirección que se seguirá posteriormente. Hay unas cuarenta y cinco canciones en el canon de las obras de Shakespeare, unas con versos propios y otras tomadas del acervo popular. En *The Tempest* le cantan a Fernando “*Come to this yellow sands*”, en *Measure by Measure*, la falta de moderación de Mariana es acentuada por “*Take, o take those lips away*”; en *A Winter Tale*, Paulina infunde vida a la estatua de la reina Hermione con “*Music, wake her up*”; en *Romeo and Juliet* se incluye, “*Caleno custore me*”; en *Love's Labour Lost*, “*The poor soul sat sighting*”; y en *Othello*, “*Sigh no more Ladies*”.

---

<sup>7</sup> “Music for the Italian is the exaggeration of personality; for the Englishman its annihilation”. DENT E. *Foundations of English Opera*. op.cit. p. 2.

Así mismo, la música incidental subrayaba momentos de especial dramatismo en la escena del cofre de *The Merchant of Venice*; daba énfasis al prendimiento de *Richard III*; se introducía en la pantomima en *Hamlet* y aparecía realzando momentos heroicos en *Julius Caesar*. También suavizaba la tensión en *As You Like It*, acompañaba el cortejo en *The Taming of the Shrew* o ayudaba a comprender el mundo en *Pericles* o *Cymbeline*. En *A Midsummer Night's Dream*, era el elemento indispensable en el que se bañaba el mundo de las hadas, del bosque y de lo sobrenatural; en *The Tempest*, el refuerzo del lenguaje casi conceptual; y, en *The Winter Tale*, la voz popular en forma de baladas, expresión favorita del pueblo inglés.

En los dramas jacobeos posteriores, la música se utilizó para subrayar, aún más, los momentos de extrema violencia y dramatismo, como la escena de *The Duchess of Malfi*, de John Webster, donde el Cardenal se despoja de sus lujosas vestiduras en la gruta de Loreto; las danzas de las brujas en *The Witch* de Thomas Middleton; o el momento de *The Revenger's Tragedy*, de Cyril Tourneur, en que el Duque acaba de ser asesinado y la Duquesa y su amante cruzan la escena en medio del jolgorio.

#### 1.2.2. Las *Masques*.

Pero la ópera inglesa no se desarrolló a partir de la música incidental del drama isabelino y jacobeo, sino que tuvo su origen en las celebraciones cortesanas nacidas, durante los siglos XIV y XV, en la Italia renacentista, con el nombre de *trionfi* o *canti carnascialeschi*, importadas a Inglaterra, vía Francia, con el nombre de *disguisings* o *mummings*. En estas procesiones, que constituyen el más claro precedente del género operístico inglés, los nobles enmascarados, a caballo o en carrozas, portaban antorchas

ataviados fantásticamente, acompañados de músicos que los conducían hasta un escenario donde se representaba una pantomima o *dumb show*, con una exposición en verso aclaratoria de la acción. Una vez finalizada la representación, los enmascarados escogían damas del público para bailar, prolongándose la fiesta largas horas.

Se ha regularizado el año 1513 como fecha de introducción de estas primeras celebraciones en la corte de Enrique VIII gracias a la siguiente crónica de Edward Hall:

“En El día de la Epifanía, durante la noche, el rey acompañado por otros apareció disfrazado al estilo de las mascaradas italianas, algo nunca visto antes en Inglaterra.”<sup>8</sup>

Con intencionado lenguaje áulico, estos divertimentos, llamados a partir de entonces *masques*, continuaron durante los sucesivos reinados de Isabel I, Jacobo I y Carlos I, contribuyendo a consolidar el prestigio de la institución monárquica y el poder absolutista de la corona. El pueblo llano, condenado a sufrir en la pobreza frente a los sectores privilegiados, no tenía acceso a estos festejos destinados a la corte u otros círculos aristocráticos capaces de captar el mensaje de poder emitido a través del lujo y la simbología.

Las suntuosas *masques* aristocráticas siguieron cultivándose en las cortes de los Estuardos anteriores a la Guerra Civil, con temas de carácter alegórico, representados por dioses y criaturas mitológicas que deambulaban por escenarios fastuosos, donde poeta y arquitecto teatral se disputaban el protagonismo, mientras el autor de la música era menos relevante. Aunque no seguían un esquema fijo, solían estar divididas en: procesión de entrada, parlamento alegórico, descubrimiento del escenario, primera

---

<sup>8</sup> “On the Daie of the Epiphanie at night, the Kyng with xi other wer disguised, after the manner of Italie called a maske, a thing not seen afore in England” .HALL E. *Chronicle*. 1548, ed. 1809, p. 526. en DENT E. *Foundations of English Opera*. op.cit. p. 10.

canción, danza de los enmascarados, segunda canción, danza principal, tercera canción, invitación a participar el público, cuarta canción, danza y coro final.<sup>9</sup>

Muy pronto se introdujo la *antimasque* que consistía en escenas intercaladas, casi siempre de naturaleza grotesca, ejecutadas por actores profesionales, a diferencia de la *masque*, confiada a personas principales de la corte o sirvientes cualificados.<sup>10</sup> La música en la *masque* era extremadamente refinada, mientras que en la *antimasque* era rústica y de carácter popular. En cuanto a las danzas, había tres categorías: la *grand dance*, interpretada por enmascarados pertenecientes a las más altas esferas,<sup>11</sup> las danzas de las *antimasques*, realizadas por profesionales, y la danza final de *revels*, en la que intervenían los *masquers* y el público, confundiéndose ficción y realidad, como ocurre en la actualidad en muchos espectáculos donde se busca intencionadamente la desinhibición con la participación de los espectadores.<sup>12</sup>

En este sentido, las primeras manifestaciones de teatro musical británico se acercan sorprendentemente a muchas óperas contemporáneas, no sólo por la intención de involucrar al público en el drama representado, sino también por ser un espectáculo diseñado para minorías y elites hipercultivadas, que presupone un alto nivel cultural por parte del público, capaz de comprender los significados alegóricos, los elementos estilizados y los contenidos metafóricos sometidos a un profundo proceso de intelectualización

---

<sup>9</sup> SHELLING F. *The English Masque. Elizabethan Drama. Cap. XV.* Houghton Mifflin & Company. NY. 1908. pp. 93-138 <http://www.luminarium.org/renlit/schellingmasque.htm> 15/03/2006.

<sup>10</sup> HOLMAN P./PRICE C. *Masque. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. III.* Stanley Sadie, ed. Macmillan. Londres/NY, 1992. p. 253.

<sup>11</sup> Jacobo I no era danzante pero sí su esposa, la reina Ana de Dinamarca, Carlos I y su consorte Enriqueta María del Este Modena, en DENT E. *Foundations of English Opera.* op.cit. p. 18.

<sup>12</sup> DENT E. *Foundations of English Opera.* op.cit. p. 19.



La primera *masque* reseñada fue *Vision of the Twelve Goddesses* (1604), de Samuel Daniel, interpretada en la corte por la reina Ana y sus damas con un espectacular montaje del templo de la Paz, con cuatro virtudes en forma de columnas que sustentaban en lo alto el globo terráqueo, desde donde descendían doce diosas, magníficamente ataviadas, con mantos de oro y plumas de pavo real. Pero el verdadero impulsor del género fue Ben Jonson que, a lo largo del reinado de los monarcas anteriores a la Guerra Civil, llegó a convertir las *masques* en dramas simbólicos, escritos con verdadera calidad literaria y un diseño teatral mucho más complejo.



*Jonson y Shakespeare durante una partida de ajedrez. Atribuido a Karen van Mander. s.XVII*

Se han catalogado como suyas unas veintiocho *masques* representadas entre 1605 y 1631, con las tramas argumentales más desarrolladas que en las primeras obras Tudor, un significado profundo en las alegorías, formas métricas variadas y complicadas *antimasques* como estrategia para lograr efectos dramáticos espectaculares.<sup>13</sup> En 1605, se presentó en Whitehall, *Masque of Blackness*, como entretenimiento de la reina Ana y su hermano, el duque de Holstein, en el día del nombramiento del príncipe Carlos como

---

<sup>13</sup> JACOBS A./SABOL A. *Jonson Ben. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. II.* op.cit. p. 919.

duque de York. En 1609, se estrenó *Masque of Queens*, con la novedad de brujas gesticulantes incorporadas a la acción y, en 1611, *Masque of Oberon*, con sátiros y silvos presentes durante toda la representación.



La condesa de Rutland (Elizabeth Sydney) ataviada para una *masque* de Ben Jonson.

En *Masque of Blackness* el diseño escénico y de vestuario fue confiado por primera vez al arquitecto teatral Inigo Jones que, a partir de entonces, mantuvo con Jonson un profundo desencuentro por diferencias de criterio entre texto y espectacularidad. La función se iniciaba con doce “negrotes” o “*blackmoors*” que flotaban en el océano en una concha, rodeados de personajes y monstruos marinos en busca de tierra firme, hasta desembarcar en Britannia, donde aclaraban sus rostros para convertirse en los nuevos habitantes de la isla.

Otros reconocidos autores trataron de emular a Jonson con funciones similares, como: *The Lord Hay's Masque* (1607), compuesta por Thomas Campion, con motivo de la primera boda cortesana anglo-escocesa de la historia entre James Hay y Honora Denny; *The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn*, de Francis Beaumont (1612); *Ulysses and Circe* (1615), de William Browne of Tavistock; o *Masque of Heroes* (1619), de Thomas Middleton; todas ellas inferiores en cantidad y calidad a las obras del verdadero iniciador del género, inimitable por su sentido dramático y su diseño teatral.

En 1612, murió el príncipe Enrique, principal promotor de celebraciones cortesanas y Jonson aceptó viajar a Francia como tutor del hijo de Walter Raleigh, pero el duelo duró poco y los fastos volvieron a la corte inglesa con el estreno de obras como *The Golden Age Restored* (1616), posiblemente cantada de principio a fin; *The Vision of Delight* (1617), adornada con *recitative musick*; *Lovers made Men* (1617), interpretada en su totalidad por amigos de lord Hay en honor del embajador francés; *Pleasure Reconciled to Virtue* (1618), donde aparece por primera vez Comus como alegoría de la felicidad a través del placer, o *The Masque of Gypsies* (1621), escrita en un lenguaje vulgar que, sin embargo, gustó muchísimo al Rey por su admirable vivacidad.

Por entonces, aumentó la rivalidad entre Jonson y Jones, cuyos criterios discrepaban, cada vez más, en torno a la supremacía del texto frente a la espectacularidad del fenómeno teatral. El desencuentro se agudizó cuando Jones apareció caricaturizado como Vangoose, el excéntrico artista y promotor de la nueva obra de Jonson, *Masque of Augurs* (1622), como el grotesco cocinero de *Neptune's Triumph* (1624) y, sobre todo, cuando su nombre apareció postergado en los carteles de crédito de *Chloridia* (1631), una de las más logradas representaciones alegóricas de la época. Enfurecido, Jones

utilizó toda su influencia en la corte para impedir que se asignasen más funciones a Jonson, quien le respondió violentamente en su famosa *Expostulation*.<sup>14</sup> Siglos después, otro desencuentro similar también destruyó prematuramente la colaboración artística del famoso tándem Gilbert & Sullivan, esta vez compuesto por libretista y compositor.



Diseños de Inigo Jones.

Durante el reinado de Carlos I aumentó la crispación entre los grupos parlamentarios representados por los partidarios de la religión oficial y los puritanos calvinistas, defensores de una reforma más profunda basada en la intolerancia y la austeridad que culminó con la ejecución del Rey, la implantación de una república y la dictadura de Cromwell. Pero hasta entonces, se siguieron representado *masques* aristocráticas

---

<sup>14</sup> DENT E. *Foundations of English Opera*. op. cit. pp. 24-27.

estructuradas en torno a la alegoría poética, el empleo de materiales clásicos y la escenografía de gran espectacularidad.

Las grandes *masques* carolinas, de estética pre-barroca, trataban temas simbólicos referidos a argumentos tan dispares como el triunfo de la Pureza o las virtudes del tabaco, escenificados a través de alegorías intelectualizadas y personificaciones poéticas destinadas a glorificar al monarca y, de paso, a formar al pueblo llano. La mayoría de los libretos se inspiraba en mitos clásicos, como la leyenda de Orfeo y Eurídice, *Las metamorfosis* de Ovidio o el Juicio de Paris, con el propósito de adular al rey, halagar a la corte y glorificar al Estado. En cuanto a la música, compuesta “a la manera italiana” por autores tan relevantes como Nicolas Lanier, Simon Ives o Henry Lawes, intentaba reforzar dramáticamente los argumentos moralizantes con cierta coherencia operística, que desafortunadamente no han sobrevivido en la actualidad, con excepción de algunas danzas difíciles de incluir en obras concretas.<sup>15</sup>

Entre los intentos de revitalizar el género figuran las obras de James Shirley, un maestro de Saint Albans instalado en Londres a principios del siglo XVII, autor *The Triumph of Peace* (1632), la más barroca y extravagante de todas las *masques* anteriores a la Guerra Civil, programada como respuesta al panfleto *Histriomastrix* de William Prynne, a quien le cortaron las orejas por criticar el excesivo lujo de estas representaciones y el hecho de que los papeles femeninos fueran interpretados por actores masculinos.<sup>16</sup>

El tema central de la obra giraba en torno a la presencia de la Paz, la Ley y la Justicia en el reinado de Carlos I, con música de Henry Lawes, escenografía de Inigo Jones, la

---

<sup>15</sup> HOLMAN P/PRICE C. *Masque. The New Grove Dictionary of Opera. Vol III.* op.cit. p. 253.

<sup>16</sup> William Prynne fue un panfletista puritano cuyo libelo *Histriomastrix* (1632) en contra de algunos aspectos del teatro de la época, fue interpretado como un ataque hacia Carlos I.

ingenuidad característica de los *morality plays* medievales sustituida por sutiles alusiones destinadas a un público cultivado y una acción dramática protagonizada por abstracciones como la Virtud, la Muerte o la Humanidad, que rivalizaban en gracia y sentido del humor con los personajes reales de las *antimasques*, personificados en forma de artesanos, pájaros o ladrones.<sup>17</sup>

En 1639, se representó una nueva *masque* de Shirley titulada *The Triumph of Beauty*, con un estilo que recuerda en todo a la anterior, excepto en su menor complicación escénica ante los escasos medios económicos propios de una producción amateur, concebida fuera del espacio estrictamente teatral. La obra se basaba en el drama pastoril de George Peel, *The Arraygnment of Paris* (1581), elegante revisión del Juicio de Paris, cuyos protagonistas cantan, bailan y dialogan no se sabe exactamente en qué proporción. Un año más tarde, se estrenó *The Contention of Ajax and Ulysses* (1640), inmortal por su magnífica canción, “*The Glories of our Blood and State*”, que pasó a la posteridad por el intenso dramatismo del momento en que el cuerpo de Ajax es transportado en procesión.

Las últimas *masques* anteriores a la Guerra Civil pertenecen al dramaturgo William Davenant, poeta laureado y sucesor de Jonson en la corte de los Estuardos que, a partir de aquel momento, desempeñó un papel preponderante en la evolución del teatro musical inglés. *The Temple of Love* (1635), *Triumphs of the Prince d'Amour* (1636), *Britannia Triumphans* (1638), *Luminalia* (1638), y *Salmacida Spolia* (1639), última *masque* interpretada por sus majestades, en el palacio de Whitehall, poco tiempo antes de la muerte del Rey,<sup>18</sup> fueron diseñadas para un público elitista, conocedor del valor

---

<sup>17</sup> HOLMAN P/PRICE C. *Masque. The New Grove Dictionary of Opera. Vol III.* op.cit. p. 253.

<sup>18</sup> WHITE E. W. *The Rise of English Opera.* Philosophical Library. Londres/ NY, 1951. pp. 28-29.



dramático de la música a través del teatro hablado, que nunca volvería a ser igual después de la traumática experiencia del exilio en Francia.



*Carlos I y la reina Henrietta Maria en Hampton Court. Daniel Mytens. s. XVII.*

Dos años después del estreno de *Salmacida Spolia*, un bando de los Lords and Commons ordenó el cierre de los teatros y marcó el comienzo de una triste etapa, tras la cual la *masque* no sobrevivió en estado puro a la Revolución, ni murió del todo, pues a lo largo de la historia siguieron reapareciendo siempre vestigios de este aúlico patrón.

En resumen, sin renunciar al carácter alegórico, el teatro musical del Renacimiento británico se convirtió en vehículo de propaganda política e instrumento moralizador a través de alegorías intelectualizadas, bastante más elaboradas que las ingenuas alegorías medievales, diseñadas para conmemorar las grandes efemérides nacionales, amenizar los viajes oficiales y consolidar el prestigio de la institución. Sin embargo, mientras las *masques* tempranas de la época Tudor glorificaban al monarca y educaban al pueblo en

los ideales isabelinos de paz, justicia y virtud, los dramas de Shakespeare, defensor del orden social vigente, basaban su mensaje conservador en ideas menos abstractas y en un enorme afán de superación social.<sup>19</sup>

Los entretenimientos renacentistas o pre-barrocos, propios de la era isabelina y de los años previos a la Guerra Civil, escondían intenciones políticas soterradas en argumentos clásicos tomados de *La Iliada*, *La Odisea* o *Las metamorfosis* de Ovidio, a menudo disfrazados bajo el disfraz pastoril. De esta forma, Ulises, Circe, Ajax, Paris, Orfeo o Eurídice, se vestían de pastores al estilo de las cortes francesas e italianas, para equiparar el gobierno de turno con la Edad de Oro, donde las gentes sencillas (el pueblo) se asemejaban a los dioses (los monarcas) por tener mucho tiempo libre para enamorarse y ser feliz.

En otros divertimentos aparecían personajes autóctonos, como el mago Comus, símbolo de la felicidad a través del placer sensual, pero sobre todo, proliferaban personajes fantásticos y abstracciones moralizantes, convertidas en entidades dramáticas, representadas por miembros distinguidos de la corte y la familia real. En cambio, los personajes cervantinos, presentes ya en el teatro hablado, no aparecieron en las extravagantes *masques* palatinas, hasta que, en plena Restauración, Don Quijote, Cárdenio y Altisidora irrumpieron en la música barroca de Purcell y Eccles con más intención fársica que moralizadora.

En todas las estilizaciones alegóricas de la época había un claro trasfondo político-religioso referido a temas de actualidad, con sutiles alusiones satíricas y significados

---

<sup>19</sup> JOHNSON P. *Creadores*. op.cit. p. 66.



poéticos que desaparecieron cuando la Guerra Civil dio paso a un teatro musical totalmente opuesto en la forma pero no en los contenidos tendenciosos que glorificaban con austeridad puritana la grandeza y supremacía militar del Imperio Británico bajo el gobierno de Cromwell, convertido en nuevo símbolo de autoridad.

Aunque el componente político-religioso pasó a ser el rasgo fundamental de la ópera inglesa de la Commonwealth, identificada con la religión puritana y la mentalidad imperial, la fórmula de la *masque* jacobea y carolina no murió del todo pues siguió cultivándose en mansiones aristocráticas y selectos colegios privados, hasta que volvió a los escenarios londinenses de la Restauración, con algunas innovaciones traídas por la corte después del exilio francés. Entonces, las alegorías se revistieron de formas galas, que lejos de simbolizar ingenuas abstracciones medievales representaban profundos temas filosóficos, como el tema de la belleza de la mente humana en rivalidad con la misma Venus, diosa del amor.

A diferencia del teatro musical anterior a la Guerra Civil, la ópera de la Restauración, con su carga de afrancesamiento y liviandad, no se iba a caracterizar por su eficacia a la hora de dar el necesario respaldo político a la monarquía nuevamente en el poder. Autores consagrados, como Dryden, fallaron estrepitosamente cuando intentaron recuperar el mensaje de alabanza en la fallida, *Albion and Albanius*, diseñada erróneamente para glorificar a los egregios hermanos Carlos II y Jacobo II, después del intento de usurpación del trono por parte del duque de Monmouth. En cuanto a Purcell, logró identificar la tragedia de los amantes clásicos, Dido y Aeneas, con la tragedia del pueblo inglés, abandonado por un Jacobo II condicionado por las brujas, metáfora

negativa del catolicismo desestabilizador, y consiguió apoyar la subida al trono de Guillermo y María, primeros soberanos de la dinastía Hannover.

El componente de crítica/apoyo hacia las instituciones monárquicas convivió con otras sutiles referencias a los intereses comerciales e imperiales de Inglaterra en el Nuevo Mundo, que aparecen en las semi-óperas de Purcell en forma de personajes barrocos, más propios de una corte europea que de las exóticas localizaciones que exige la acción. Con el tiempo, las dinastías de la casa Hannover volvieron a recibir el apoyo incondicional de los oratorios handelianos, un nuevo género de invención propia que siguió el camino de implicación político-religiosa marcado por la tradición operística nacional. Unidas para siempre, religión y política definieron, desde entonces, el camino de la ópera vernácula con claros mensajes ideológicos difundidos a través del fervor patriótico de compositores como Thomas Arne, autor del “*Rule Britannia*” y del “*God Save The Queen*”, convertido a partir de entonces en verdadero himno nacional.

La política también iba a estar presente en las continuas referencias a la actualidad nacional de la *opera seria* italianizante del siglo XVIII, en las feroces sátiras contra el gobierno de Walpole, en las adaptaciones de las novelas de Walter Scott y en las óperas victorianas, que contribuyeron con su respetabilidad a restaurar la imagen frágil y discutida de la institución monárquica en el Reino Unido. Pero sobre todo, la política está presente en la moderna ópera inglesa, que resurgió con más fuerza que nunca a partir del nacionalismo de Vaughan Williams, del socialismo de Rutland Boughton y sobre todo del pacifismo de Benjamín Britten, cuyas obras se convirtieron en verdaderas parábolas de la lucha de una generación traumatizada por la guerra, que intenta sustituir los referentes culturales desaparecidos por elementos de enorme ambigüedad.

En la actualidad, el alto contenido político-religioso de la ópera británica no aparece referido al antiguo concepto de defensa de las instituciones, sino a nuevos ideales que luchan contra los fundamentalismos, el control del estado sobre el individuo o el mesianismo gubernamental, favorecen la paz y buscan el entendimiento multicultural. Muchos de estos contenidos responden a posiciones de izquierdas implicadas en movimientos revolucionarios que trasladan temas de gran actualidad al mundo de la ópera a través de una música de vanguardia conectada con acciones dramáticas localizadas en el pasado o traslaciones de época realizadas para subrayar la generalidad. De esta manera, aunque la ópera moderna se asemeje a las antiguas *masques* en su intención de involucrar al público con un profundo contenido conceptual, en cambio responde a posiciones contestatarias, diametralmente opuestas a la intención política del teatro musical del siglo XVII que defendía el poder establecido y glorificaba la nación imperial.

## **2. LA ÓPERA Y LA GUERRA CIVIL**

A medida que la Guerra Civil se aproximaba, el otrora magnífico drama inglés iba perdiendo paulatinamente inspiración, buen gusto y oficio a pesar del buen hacer de autores como Philip Massinger, James Shirley o John Ford, todavía inmerso en la tradición isabelina de los *blood and thunder dramas*. Con ellos la verdadera poesía empieza a desaparecer de la escena de manera que cuando los teatros se cerraron en 1642, el drama inglés era ya una vaga sombra de lo que había sido en el pasado.

En las inmediaciones de la feroz contienda, los poemas de Robert Herrick conservaron la alegría de vivir, Andrew Marvell, en cambio, filosofaba sobre la brevedad de la vida

y Thomas Carew o Richard Lovelace cultivaban la poesía galante dentro del ideal caballeresco. Entre los autores condicionados por la poesía religiosa de Donne, estaba George Herbert, en cuyos versos Cristo se presenta como el más tierno amante, y entre los representantes de la poesía católica, Richard Crashaw, el menos inglés de los poetas de la época. La prosa también se contagió de similares preocupaciones metafísicas en las obras de Thomas Browne, Jeremy Taylor o Thomas Traherne; sin olvidar las versiones de obras como *Gargantúa y Pantagruel*, del francés François Rabelais, traducida por Thomas Urquhart, o los tratados filosóficos, entre los que destacó el *Leviathan* de Thomas Hobbes.

En este contexto se alza la figura de John Milton, en cuyas obras tempranas *L'Allegro*, *Il Penseroso* y *Comus*, surge ya una fuerte personalidad, pura y austera. *Comus* (1634) es una *masque* muy novedosa que, en lo literario, combina por primera vez elementos alegóricos tradicionales con elementos pastoriles, y que, en lo musical, sustituye la música renacentista de las *masques* de Ben Jonson por la música barroca de Henry Lawes. La obra se representó por primera vez en una función amateur en Ludlow Castle, residencia del Earl of Bridgewater. Años después, en 1738, Thomas Arne estrenó, en el Drury Lane de Londres, la primera versión comercial de la obra adaptada a los gustos de la Restauración y, en 1745, Handel compuso tres nuevas canciones para el epílogo de la obra, incluidas en otra representación privada en la residencia del conde de Gainsborough, en Exton.

Después de *Comus*, Milton sintió la necesidad de viajar a Italia con la intención de escribir un poema épico al estilo de *La Iliada* o *La Eneida*, pero allí le sorprendió la Guerra Civil y volvió a Inglaterra para implicarse en la causa puritana durante los

siguientes veinte años, con sonetos y panfletos propagandísticos que llenaron su vida hasta la aparición de *Paradise Lost* y *Paradise Regained*, los dos grandes poemas épicos de la Restauración.

### 2.1. La ópera puritana.

Con la ejecución del rey Carlos I, todo cambio en la escena inglesa. El gobierno de Cromwell clausuró los teatros, como el Globe o el Fortune, y sustituyó las lujosas funciones cortesanas por tristes representaciones de propaganda política. La posición puritana con respecto a la música y el drama puede deducirse de la obra de Phillip Stubbe, *Anatomy of Abuses* (1583), que describe la música como un arte de seducción que mueve a los hombres “al afeminamiento, la pusilanimidad y la vida depravada”, a menos que se emplee “para la gloria y alabanza de Dios”.<sup>20</sup>

El Antiguo Testamento se convirtió en ley; el placer, en algo pecaminoso digno de ser castigado; y, en cuanto al teatro musical, sólo se autorizaron algunas representaciones adaptadas a la mentalidad oficial, desprovistas de cualquier contenido lúdico o sensual, como las que Davenant presentó en la larga e incómoda Rutland House, después de volver de su exilio en Francia (1656).

Gracias al sentido de responsabilidad política y ética que caracterizaba a los partidarios de la Revolución Puritana, el gobierno fomentó la representación de estas conferencias destinadas a la formación moral del pueblo, en forma de diálogos sobre hechos históricos con acompañamiento musical, titulados *The First Dayes Entertainment at*

---

<sup>20</sup> FURNIVALL F.J. *Phillip Stubbe's Anatomy of the Abuses in England in Shakespeare's Youth*. New Shakespeare Society. Londres, 1877. pp. 170-1 en, Mackerness E. D. *A Social History of English Music*. op. cit. p. 78.

*Rutland House by Declamations and Musik after the Manner of the Ancients* <sup>21</sup>, que iniciaron en Inglaterra el camino de la ópera como vehículo de propaganda política.

Frente a estas tristes representaciones puritanas, la ópera continental tomó otros derroteros, patrocinada por las grandes cortes europeas, mientras la ópera inglesa se siguió ofreciendo en teatros cerrados donde un gran marco, el arco del proscenio, separaba a espectadores y actores, perdiéndose intimidad al no haber contacto físico con un público al que se le prohibía divertirse y se le obligaba a meditar.

Por entoces, Davenant presentó su obra, *The Siege of Rhodes* (1656), considerada como la primera ópera inglesa cantada enteramente de principio a fin. Desgraciadamente no ha llegado a los siglos posteriores ni la música ni el texto de esta primera versión, pero se sabe que fue un enorme éxito conocido por sus sucesivas revisiones ampliadas. La pieza está dividida en cinco entradas, siguiendo la tradición clásica de los cinco actos pero con otra denominación para que no “sonara” a teatro. La música vocal fue compuesta por Henry Lawes, Henry Cooke y Mathew Locke, mientras que la música instrumental era de Charles Coleman y George Hudson.

La escenografía de John Webb difería de las exuberantes puestas en escena de Inigo Jones para dar la sensación de austeridad y abaratar costes, con un escenario muy pequeño y un proscenio en forma de marco que escondía las máquinas y cambios de luces importados de Francia. Los decorados consistían en tres pares de hombros y cuatro escenas diferentes pintadas en dos tabloncillos que se cerraban en el centro sin que al público le importase demasiado que se viera la unión central. Sólo había siete actores

---

<sup>21</sup> DENT, E. *Foundations of English Opera*. op. cit. p. 52.

y los ejércitos y muchedumbres se pintaban simplemente en el telón. La orquesta seguía estando, según la tradición isabelina, en una galería encima del escenario.<sup>22</sup>

Resulta curioso comprobar el éxito de un espectáculo tan poco vistoso, explicable sólo por su contenido político que conectaba exactamente con la mentalidad imperial. El tema, sacado de la *Histoire of the Turkes* de Knolles,<sup>23</sup> trata del asedio a la ciudad de Rodas por doscientos cincuenta mil turcos bajo Solimán el Magnífico y la defensa de la ciudad por el gran maestre Phillipe Villiers de L'isle-Adam con sólo seiscientos caballeros de la Orden de San Juan. Un argumento heroico que rememoraba momentos gloriosos más recientes, como el que marcó el inicio de la supremacía marítima de las naciones del norte en 1588, cuando la imponente Armada Invencible española fue vencida por una escuadra británica muy inferior. Si como dice Carl Schmitt en su obra, *El concepto de lo político*, se puede extraer su fuerza de cualquier ámbito de la vida humana, el régimen puritano sacó enseñanzas de esta extraña ópera, basada en la idea propagandística de que las derrotas enemigas son necesarias para mantener un *status* de poder.<sup>24</sup>

En el prefacio de la obra, Davenant daba indicaciones concretas para que el mensaje resultara eficaz. La ópera debía estar dividida en cortos episodios con cambios súbitos de escena marcados por el texto escrito en recitativo inglés y grandes coros de rara frescura popular, pero sobre todo, debía mantener el nivel emocional sin caer en demasiados tópicos. Como resultado final surgió una ópera irregular, o mejor dicho un

---

<sup>22</sup> DENT E. *Foundations of English Opera*. op. cit. pp. 54-61.

<sup>23</sup> La *Histoire de Turkes* de Richard Knolles, publicada en Londres en 1603, se convirtió en una importante fuente de inspiración para muchos autores isabelinos.

<sup>24</sup> SCHMIDT C. *El Concepto de lo Político*. Alianza Editorial. Madrid, 1991.

drama disfrazado de ópera, no sólo para burlar la censura puritana, sino para servir de propaganda política adornada con música teatral.<sup>25</sup>

En 1658, se produjeron algunas virulentas protestas puritanas contra la ópera por lo que Cromwell nombró una comisión para investigar sus contenidos. Davenant juzgó entonces prudente no arriesgarse más y escribió dos nuevas obras musicales para el Drury Lane como conferencias recitales de interés aparentemente histórico y geográfico que, en realidad, sirvieron para pasar de la resistencia al ataque político abierto. Con ellas se dió un paso más hacia la consecución de la ópera nacional, pero a través del severo camino puritano muy distinto al que años mas tarde marcó la Restauración, con sus mensajes envueltos en una intencionada actitud de banalidad.

En la primera, *The Cruelty of Spaniards in Peru* (1658), se utiliza el proceso de colonización española en el Nuevo Mundo para plantear la posible existencia de una sociedad perfecta, corrompida por la civilización, en la línea propagandística de la leyenda negra. En la segunda, *The History of Francis Drake* (1659), se narran las audacias de este pirata inglés por Perú y Panamá en busca de un viejo mito asociado con el paraíso terrenal, también con elementos claramente referidos al enemigo español, como un baile con castañuelas para celebrar la liberación de una novia raptada. Sin embargo, no hay ningún personaje femenino en la obra, pues estaba prohibida la aparición de mujeres en escena y la cautiva aparecía simplemente pintada en un telón.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> PRICE C. *Siege of Rhodes, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. IV.* op.cit. p. 366.

<sup>26</sup> DENT E. *Opera.* Pellican Books. Londres/NY, 1945. p. 137.



## 2.2. La ópera amateur.

A pesar de la estricta censura y de la politización del teatro oficial, durante los once años de la Commonwealth se mantuvieron las funciones privadas en grandes mansiones, de forma que la ópera inglesa continuó por el doble camino emprendido desde sus inicios: el profesional, sujeto a imperativos políticos; y el amateur, mucho más libre y enriquecedor. Las representaciones de aficionados, escénicamente modestas pero de altísimo nivel artístico, se remontan a fechas anteriores a la Guerra Civil, como la *Masque in Honour of Lord Hay* (1607) y la *Lord's Masque* (1613), ambas de Thomas Campion; *Lovers made Men* (1617), de Ben Jonson, con música de Nicolas Lanier, representada íntegramente por amigos de lord Hay en honor del embajador de Portugal; o *The Rival Friend*, con texto de Peter Hausted y música de George Jeffreys, escenificada ante los reyes en Cambridge, en 1631.<sup>27</sup>

En 1634 se representó, por primera vez en Ludlow Castle, el *Comus* de Milton, una *masque* interpretada por aficionados pertenecientes al círculo de amigos del Earl of Bridgewater, con un argumento alegórico reforzado por la música de Henry Lawes, que trata del enfrentamiento entre el placer pagano, representado por el mago Comus y la respuesta cristiana al mal, simbolizada por el Espíritu Tutelar. La acción se desarrollaba a lo largo de tres cambios de escena: el bosque, el palacio y el exterior del castillo de Ludlow, sin danzas ni intervención de auténticos *masquers*, que ceden el protagonismo a unos personajes mucho más dramáticos y de honda profundidad conceptual. Sin embargo, la verdadera originalidad de la pieza radica en un nuevo estilo que vuelve a

---

<sup>27</sup> DENT E. *Foundations of English Opera*.op. cit. p. 79.

formas más simples y puras, alejadas de la pompa cortesana, pero con las alegorías intactas escondidas bajo un disfraz pastoril.<sup>28</sup>

Sobre estas mismas bases de alegoría y celebración se celebraron la mayoría de las funciones privadas de la época, organizadas para “jóvenes caballeros de calidad”,<sup>29</sup> como *The Royal Slave*, de William Cartwright, también con música de Lawes, presentada en Oxford, en 1636; *The Contention of Ajax and Ulysses* (1649), de James Shirley, inmortal por su canción patriótica “*The Glories of our Blood and State*”; y *Calisto* (1675), de John Crowne, con las princesas María y Ana Estuardo representando los *dramatis personae*.

Especial atención merece otra función privada de James Shirley titulada *Cupid and Death* (1653), organizada por el maestro de baile Luke Channell en la academia militar Leicester Fields con ocasión de la visita del embajador de Portugal, en pleno período de la Commonwealth.<sup>30</sup> El tema, a la vez naturalista y alegórico, tomado de las *Fábulas* de Esopo parafraseadas en Inglaterra por John Ogilby, describe cómo Cupido y la Muerte, después de haber pasado la noche bebiendo vino, intercambian sus flechas, de manera que los amantes fallecen cuando son alcanzados por las flechas mortales y los ancianos se enamoran cuando reciben las flechas del amor.

El interés musical de la obra se centra en los recitativos a la italiana de Mathew Locke que intentan transmitir emociones y estados de ánimo, hasta ahora sólo expresados a través del texto hablado; sin olvidar el novedoso uso de diferentes tonalidades para

---

<sup>28</sup> MICINNIS G. *The Masque in Milton's Arcades and Comus*.  
[http://www.samizdat.qc.ca/qrts/theatre/masque\\_gm.htm](http://www.samizdat.qc.ca/qrts/theatre/masque_gm.htm) 04/02/07.

<sup>29</sup> “young gentlemen of quality”, en DENT E. *Foundations of English Opera*. op. cit. p. 81.

<sup>30</sup> Ibid.

marcar los distintos personajes. En cambio, el interés literario reside en el tratamiento pastoril y naturalista de un argumento clásico adaptado al público joven de la academia militar, que sirve para ilustrar alegóricamente el tema de eros y tanathos, o sea, de la fina línea de separación entre el amor y la muerte. Gracias a esta concepción orgánica, en la que texto y música se aúnan para expresar un todo conceptual, *Cupid and Death* pasó a ocupar un lugar destacado entre la larga lista de representaciones aristocráticas de la época y contribuyó a marcar el camino de estilización dramática que siguió, a partir de este momento, la incipiente ópera nacional.

Exceptuando la enriquecedora aportación de estas funciones privadas, la excesiva politización del teatro profesional de la era de Cromwell frenó el desarrollo natural del género y lo convirtió en un mero vehículo de propaganda gubernamental. La grandiosidad de las *masques* anteriores a la Guerra Civil se perdió para siempre, así como parte de su significado alegórico y su riqueza conceptual. Sin embargo, no todo fue negativo en la politización impuesta por Cromwell, pues las tristes representaciones puritanas reforzaron el sentido de responsabilidad política y ética y fomentaron la mentalidad imperial, que quedó, desde entonces, instituida como rasgo diferencial del mejor teatro musical inglés. Así mismo se introdujeron como temas argumentales el proceso de colonización americana y el concepto de lo español como enemigo al que había que vencer.

A pesar de su excesiva austeridad y del escaso nivel artístico, el nivel emocional de estas óperas-dramas, u óperas-conferencia puritanas, era altísimo, conseguido a través de mensajes que no dejaban indiferente a nadie y llegaban con fuerza al público estremecido por las pasiones del poder. De esta forma, la intención moralizadora se

convirtió en adoctrinamiento propagandístico basado en el esplendor de la gloriosa nación. Algo parecido sucedió durante el reinado de la reina Victoria, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la soberana, convencida del valor de la corona como símbolo de la unidad nacional se impuso la idea de restaurar la imagen debilitada de la institución a través de la respetabilidad de las artes en general y del teatro musical en particular.

En otro orden de cosas, las puestas en escena durante la República, baratas y austeras, son un presagio de lo que ocurrió en la ópera inglesa mucho tiempo después, cuando la crisis producida por la Guerra Mundial obligó, en pleno siglo XX, a sustituir las escenografías tradicionales por montajes sencillos e imaginativos que marcaron el estilo de las producciones enormemente conceptuales y muy politizadas de la actualidad.

También durante la República, los temas naturalistas o alegóricos, extraídos de fuentes latinas y revestidos con disfraz pastoril, quedaron relegados a las funciones privadas, de gran nivel artístico, pero de modestas pretensiones escénicas, de manera que el teatro musical se desarrolló en dos direcciones paralelas: el profesional y el amateur. Con la Restauración, ambos tipos de espectáculo se fundieron en uno sólo, alimentado por nuevas fuentes extranjeras. Guarini, Molière, Corneille y el mismo Cervantes enriquecieron la temática del incipiente teatro musical inglés, que sin embargo perdió la profundidad conceptual para convertirse en una ópera de gran calidad barroca, pero aparentemente, frívola y superficial. Sin embargo bajo su intencionada liviandad también había un nuevo mensaje político que invitaba a la ligereza para olvidar la tragedia vivida y huir de situaciones tan volátiles como la que había conducido a la Guerra Civil.

### 3. INFLUENCIAS CONTINENTALES

La balbuceante ópera británica recibió las influencias continentales de la nueva ópera italiana y de los *ballets de cour* franceses después del exilio en Francia de gran parte de la corte inglesa. La ópera italiana había nacido en Florencia, como una consecuencia más del Renacimiento, empeñado en recuperar la antigüedad clásica a través de la labor de eruditos e intelectuales reunidos en casa del conde Giovanni di Bardi bajo el nombre de *Camerata Fiorentina*.

Al recrear representaciones teatrales propias de la Edad de Oro, estos estudiosos tropezaban con una gran dificultad, pues aunque era evidente el protagonismo de la música en el teatro clásico, se desconocía por completo su esencia por la ausencia de documentos escritos. Para subsanar el problema se creó un sucedáneo dramático llamado *recitativo*, consistente en una línea vocal sencilla cantada con apoyo instrumental que no estorbaba la idea del poeta y al mismo tiempo reforzaba las emociones, experimento difundido a través de las obras ofrecidas por las grandes casas ducales.<sup>31</sup>

La música de estas obras se concentraba en los *intermezzi* intercalados en tragedias o comedias de la época, como por ejemplo en *La Pellegrina*, representada con ocasión de las bodas de Fernando de Medicis y Cristina de Lorena, en Florencia (1589), uno de cuyos intermedios titulado *Il combattimento d'Apollo col serpente* cobró tanta fama que

---

<sup>31</sup> PARKER R. *Historia Ilustrada de la Ópera*. Trad. Juan Carlos Guix. Paidós. Barcelona, 1998. p. 9.

DE ZANDER E. *Breve Historia de la Ópera*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1991. p. 11.

QUEIPO DEL LLANO P. *El Nacimiento de un Género*. Programa del Teatro Real de Madrid. *Orfeo* Temporada 1999/2000. pp. 64-69.

fue convertido en la ópera *Dafne* (1598) por Ottavio Rinuccini, con música de Jacopo Peri.

Entre los temas favoritos de estos primeros *intermezzi* figura el mito órfico, que aparece en la *Euridice* (1600), de Jacobo Peri y Giulio Caccini, con textos de Rinuccini, representada con motivo del enlace de Enrique IV de Francia y María de Medicis. Pero no fue sino hasta 1607, en el palacio ducal de Mantua, cuando el mito llega a su perfecta dramatización musical con el *Orfeo* de Monteverdi, sobre libreto de Alessandro Striggio, basado en *Las metamorfosis* de Ovidio, donde se encuentra toda la ópera futura en estado embrionario.<sup>32</sup> Se ha establecido esta fecha como el nacimiento del género, pues fue el compositor de Cremona con su *favola in musica* sobre el cantor de la Tracia quien fijó para siempre las pautas de un nuevo tipo de espectáculo, con un revolucionario tratamiento dramático y musical.

Treinta y tres años más tarde, Monteverdi introdujo una forma radicalmente nueva de entender la ópera cuando estrenó *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640), un espectáculo público y comercial vinculado a la República de Venecia que, a diferencia del exclusivo y lujoso mecenazgo aristocrático al que pertenece *L'Orfeo*, introduce formas más sensuales y ligeras, inspiradas en los cancioneros, para retratar a los personajes, dioses y mortales, referidos a los cantos XIII a XXIII de *La Odisea*. Evidentemente este tipo de espectáculo, necesitó poco tiempo para alcanzar su identidad nacional pues en sus raíces estaba toda la esencia del género, de manera que pronto se convirtió en un producto cultural exportable a toda Europa.

---

<sup>32</sup> ORREY L. *Opera. A Concise History*. Trad. J. Alfaya. Destino. Barcelona, 1993. pp. 14-16.

Las primeras representaciones de ópera se extendieron rápidamente por toda Italia, asumiendo, principalmente, la forma pastoral inspirada en obras popularísimas como *Il pastor Fido* de Giovanni Battista Guarini o la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso. A finales del siglo XVI, el nuevo género se empezó a representar también en la corte francesa de Enrique II y Catalina de Medicis, donde se estrenó una comedia del cardenal Bibiena, llamada *La Calandra*, con numerosos intermedios musicales. Durante el reinado de Luis XIV, el género alcanzó aún mayor difusión bajo los auspicios del cardenal Mazarino, que auspició la puesta en escena de una famosa *Circe*, inspirada en la *Aminta* de Tasso, diseñada por el italiano Baldassarino de Belgiojoso (afrancesado como Balthasar de Beaujoyeux) e interpretada por Jean-Baptiste Lully ante el joven Rey Sol, la destronada reina Enriqueta Maria del Este Modena y su hijo, el príncipe de Gales, futuro Carlos II de Inglaterra.<sup>33</sup>

También por entonces se representaban en Francia las *tragedies a machine* del Theatre du Marais, obras en alejandrinos con escenografías espectaculares, como la *Andromeda* de Corneille, con música de Dassoucy y un sistema de personajes divididos en dos, los dioses, subidos en máquinas o artilugios aéreos, y los mortales, a pie. Sin embargo, el cambio más sustancial ocurrió cuando el dramaturgo Molière y el músico Lully coincidieron en una representación programada para la visita de Luis XIV al palacio Vaux Le Vicomte, de Nicolás Fouquet. Se había planeado para la ocasión una comedia de Molière titulada *Les fâcheux* y un ballet de Lully, pero como no daba tiempo para los cambios de vestuario, se decidió poner los bailables en los entreactos de la pieza teatral, relacionándolos mediante el hilo temático.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> DENT E *Foundations of English Opera*. op. cit. p. 47.

<sup>34</sup> HITCHCOCK W. *Molière, (Poquelin, Jean Baptiste)*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.III. op. cit. p. 423.

El resultado, acogido con gran beneplácito con el nombre de *comédie/tragedie ballet*, fue auspiciado por el grupo Pleiade, con Ronsard a la cabeza, destacando entre las primeras producciones la *Psyche* de Molière, Corneille y Quinault (1671), que pronto sería adaptada al inglés por Thomas Shadwell y Mathew Locke. Muchos años después, en 1866, la historia se repetirá en Broadway cuando el empresario William Wheatley creó, sin proponérselo, la comedia musical americana, al incluir en la insulsa representación que programaba la temporada de otoño de su teatro, Niblo's Garden, la actuación de un ballet parisino que se había quedado en paro en la ciudad de Nueva York.

Una vez restaurada la monarquía inglesa, las ópera italianas, los *ballets* franceses y las *masques* británicas se fundieron en un nuevo sub-género propio, que fue bautizado, en 1728, con el nombre de semi-ópera por Roger North<sup>35</sup>. Entre los artífices del proceso estaba Carlos II, que, en 1660, volvió a Inglaterra del exilio con marcadas preferencias hacia el teatro musical galo e ideas innovadoras como la de abrir los escenarios a la mujer. Tres meses después de ocupar el trono, el Rey concedió permisos a Thomas Killigrew y a William Davenant para formar sendas compañías teatrales: The King's Players y The Duke's Players, bajo el mecenazgo del duque de York<sup>36</sup>, fusionadas a la muerte de Davenant en la United Company, dirigida por Thomas Betterton.

---

<sup>35</sup> Roger North fue un músico amateur (1653-1734) autor de la obra teórica de referencia, *The Musical Grammarian* (1726), transcrita, comentada y editada por J.A.Wilson. Novello, 1959, en WHITE E. W. *A History of English Opera*. Faber and Faber, G.B. 1983. p. 135.

<sup>36</sup> La compañía de los King's Players se instaló en el Gibbon's Tennis Court y luego en el Theatre Royal de Bridges St., lugar en el que se edificó el Drury Lane en 1674. La compañía de los Duke's Players se ubicó en el Lincoln's Inn Fields hasta la construcción del Dorset Garden, en 1671.



A pesar del apoyo de las más altas esferas, los nuevos empresarios tuvieron graves dificultades para programar sus primeras temporadas destinadas a un público que había cambiado de gustos, rechazaba todo lo que sonaba a contenido profundo y demandaba un teatro musical a la francesa, como sinónimo de refinamiento y elegancia continental. Sin embargo, este tipo de aparatoso teatro galo nunca terminó de calar en el público londinense, acostumbrado a representaciones más acordes con una tradición dramática propia, donde se anteponía la diversidad británica a la claridad francesa y, en lugar de construir palacios, se pintaban paisajes bucólicos, al estilo inglés.

Si bien lo francés constituyó una influencia determinante en los orígenes de la ópera inglesa, desde siempre convivió con otras tendencias continentales que se remontan a las dinastías Tudor. Las primeras mascaradas al estilo italiano, representadas en la corte de Enrique VIII, conformaron las *masques* tempranas; la literatura pastoril importada del teatro italiano y francés, modificó los contenidos dramáticos adaptados al espíritu bucólico inglés; y los *intermezzi* musicales al estilo versallesco fueron precursores directos de las primeras semi-óperas británicas, donde el lenguaje hablado y el cantado se alternan con una fórmula característica del teatro musical anglosajón que aún pervive en la actualidad.

Aunque las influencias continentales enriquecieron la incipiente ópera inglesa, con el tiempo supusieron un freno al desarrollo del género autóctono nacional. La tiranía de la ópera italiana a principios del siglo XVIII impidió el desarrollo de muchos proyectos válidos, hasta que el mismo Handel, inicialmente su máximo defensor, fue comprendiendo poco a poco la validez del idioma inglés para expresar sentimientos

patrióticos y religiosos, expresados a través del oratorio, un género propio que logró desbancar a la ópera italiana y quedó constituida para siempre como género nacional.

La ópera italiana sufrió otro duro golpe con el éxito sin precedentes de *The Beggar's Opera*, una pieza hablada y cantada de ambiente marginal y rara frescura popular que incorporó nuevos textos a melodías populares conocidas por el público de antemano. A partir de entonces las *ballad operas* proliferaron en la escena inglesa hasta que, nuevamente, la influencia continental modificó sus raíces autóctonas y las convirtió en óperas cómicas al estilo europeo, en la línea de la *opera buffa* a la italiana, de la *opera-comique* a la francesa e incluso de la zarzuela española.

En cuanto a la ópera seria, la influencia continental nunca cesó. El excesivo encorsatamiento de la ópera barroca a la italiana basado en la exaltación del artificio, los argumentos farragosos y las rígidas convenciones teatrales condicionaron la producción del siglo XVIII. Por su parte, la ópera romántica a la inglesa incorporó nuevas influencias continentales, sobre todo de la *grand opera*, en un producto sentimentaloides y almibarado, a mucha distancia de las grandes óperas italianas, francesas y alemanas del siglo XIX.

Sólo después de las grandes contiendas mundiales, los ingleses, que siempre habían sido anfitriones de la ópera continental, se convirtieron en nuevos referentes universales, gracias al sufrimiento y al trabajo de una generación de compositores y libretistas de prestigio, capaces de extraer de la tradición cosas nuevas y de transformar textos literarios secularmente desaprovechados en espacios musicales idóneos. Los materiales autóctonos prevalecieron sobre las influencias continentales, aunque la sombra de

Wagner, Strauss, el simbolismo francés y, en menor medida, el verismo italiano se dejaron sentir en la moderna ópera inglesa del siglo xx, caracterizada por lo que de diferente tiene con las demás.

El tema español, considerado como un elemento más a favor del mestizaje cultural y de la confrontación de mundos antagónicos, también está presente en el surrealismo poético de muchas óperas británicas modernas que giran en torno a personajes hispanos, como símbolos de un proceso de deformación de la realidad. Así mismo, el dodecafonismo de la Escuela de Viena representó otra importante influencia continental, desplazada en la actualidad por el eclecticismo como firme tendencia de la ópera globalizada, dentro de la cual, la ópera inglesa, liberada de su actitud imitativa y de sus antiguos complejos, se ha convertido en referencia universal.

#### **4. ÓPERA Y RESTAURACIÓN**

La era de los Estuardos posteriores a Cromwell fue un período de absolutismo monárquico que supuso el comienzo de una etapa anti-heroica, caracterizada en lo literario por un tipo de obras alejadas intencionadamente de las hondas convicciones que habían provocado la Guerra Civil. Las buenas maneras reemplazaron al apasionamiento y el ingenio a la inteligencia. No obstante, durante la Restauración el país presenció la vuelta de John Milton a su mundo personal con *Paradise Lost* y *Paradise Regained*, dos largos poemas épicos que, a diferencia del *Comus*, nunca llegaron a convertirse en tema operístico, a pesar del interés de Dryden por musicar un libreto titulado *The State of Innocence and The Fall of Man* (1674), basado en la magna obra de Milton.

En el poema épico *Paradise Lost*, escrito en *blank verse*, el autor se identifica con el rebelde expulsado por el nuevo orden que se ha apoderado de Inglaterra a través de la alegoría representada por la caída de Satán y del ser humano. En cambio, *Paradise Regained*, un poema mucho más corto y menos trascendental, trata, también en clave simbólica, de la resistencia de Cristo ante las tentaciones en el desierto, como parábola de la lucha personal del autor por vencer las debilidades de su propio temperamento.

Después de estas dos obras en verso, Milton escribió su única tragedia, *Samson Agonistes*, donde el poeta se identificó con el héroe ciego traicionado por Dalila, lo mismo que él fue traicionado por su esposa, perteneciente al bando político contrario. Pleno de espíritu heroico y elevadas aspiraciones morales, Samson representa al régimen puritano frente a la nueva sociedad corrupta y cínica; una metáfora social del pasado glorioso frente al presente mediocre que, años después, inspiró a Handel la composición de su oratorio bíblico, *Samson* (1743).

Dentro de este nuevo orden, el máximo protagonismo literario recayó en la figura de John Dryden, poeta laureado y cronista de la época, convertido al catolicismo durante el reinado de Jacobo II, a quien defendió en una serie de obras propagandísticas, como *Absalom and Achitopel*. Enfrentado a su rival, Thomas Shadwell, Dryden también supo recoger el testigo de la sátira que había utilizado con gran mordacidad Ben Jonson, y cultivó el verso lírico en la oda *Alexander's Feast, or the Power of Music. An Ode in Honor of Saint Cecilia's Day*, con claras referencias al mundo musical. Este largo poema de tema clásico, fue objeto de múltiples revisiones posteriores por parte de compositores como Purcell y Handel, y de libretistas como John Hughes, quien, a principios del siglo XVIII, adaptó la obra con música de Thomas Clayton.

Entre las formas literarias en prosa que asumieron el protagonismo artístico en la segunda mitad del siglo XVII, aparece la incipiente novela, cultivada por figuras tan relevantes, como Aphra Behn, primera escritora profesional de la literatura inglesa, que trata el asunto de los matrimonios de conveniencia y del confinamiento interior al que están sometidas las mujeres en la línea del *Curioso impertinente* cervantino, e introduce el tema del noble salvaje, en *Oroonoko, or the Royal Slave* (1688). Sin embargo, esta nueva temática narrativa nunca llegó a los libretos de la época y tuvo que esperar algunos años más para convertirse en uno de los argumentos preferidos de las farsas dieciochescas posteriores.

Al margen de la literatura en estado puro, se desarrolló también un tipo de prosa argumental de interés científico y filosófico, que seguía modelos cartesianos franceses; pero, sobre todo, alcanzaron gran popularidad los cronistas como John Evelyn y Samuel Pepys, éste último autor de un diario codificado que no fue descifrado hasta 1825, donde se recogían los menores detalles de la vida cotidiana y de la realidad social del momento, con frecuentes alusiones al teatro y al mundo de ópera. En cuanto a los autores religiosos, destaca la figura de John Bunyan, autor de *The Pilgrim's Progress*, una obra de referencia espiritual puritana convertida, tiempo después, en fuente de inspiración de una de las más emblemáticas óperas inglesas modernas, *The Pilgrim's Progress*, compuesta por sir John Vaughan Williams, en 1951.

Por su parte, el teatro de la Restauración asumió una actitud intencionadamente frívola, distante de los profundos dramas que habían desembocado en la Guerra Civil, mientras el análisis de las motivaciones humanas se reservó para otras formas literarias ajenas al contexto dramático. Las comedias de costumbres surgieron con fuerza de la mano de

William Wycherly y George Etherege, que retrataron niveles inferiores de la sociedad bajo un barniz satírico e ingenioso; las estilizadas *masques* privadas siguieron representándose en aristocráticas mansiones y colegios exclusivos, como *Beauties Triumph* (1676), de Thomas Duffet, estrenada en el internado de Chelsea donde, años más tarde, se presentaría *Dido and Aeneas* de Henry Purcell; se inició el género de la sátira caricaturesca, que con el tiempo daría grandes éxitos al teatro musical inglés; se revisaron los dramas clásicos de Shakespeare con nuevas versiones desprovistas de su profundidad conceptual; y las semi-óperas llegaron a los escenarios profesionales con un estilo muy influido por el teatro musical galo, adaptado al gusto inglés.

#### 4.1. Las *semi-óperas*.

El teatro musical de la Restauración cultivó la refinada fórmula de los *ballet de cours* franceses en obras como la semi ópera *Psyche*, basada en el original homónimo de Molière/Lully (1671), con libreto de Thomas Shadwell y música de Mathew Locke, estrenada en el Duke's Theatre con ocasión de la boda del futuro Jacobo II y María de Módena (1673), y repuesta, poco después, en el Dorset Garden (1675), donde no logró atraer la atención del pueblo llano. Shadwell no era un gran dramaturgo, pero conseguía encajar la música en las distintas situaciones descritas en sus textos con un resultado operístico superior al de Molière, considerado por entonces como referencia obligada del teatro continental.

En la *Psyché* francesa, texto, escenografía y música aparecían configurados como elementos separados y no como partes de un todo orgánico, de manera que la acción dramática estaba constantemente interrumpida por *intermezzi* ajenos al argumento

principal. Por su parte, la *Psyche* inglesa, estructurada en secciones musicales más largas, también presentaba graves limitaciones operísticas determinadas por parlamentos hablados en la más pura tradición británica, de forma que: “toda la tragedia no estuviera musicada.”<sup>37</sup>

El argumento simbólico de la pieza gira en torno a las rivalidades de Venus, diosa del amor, y Psyche, alegoría de la mente humana. Venus ordena que la bella Psyche sea abandonada en la cueva de un ser monstruoso y transportada después al palacio de Cupido, con el que protagoniza una escena de amor. Al conocerse que Psyche y Cupido son amantes, la joven es devuelta a la tierra y luego transportada al otro lado de la laguna Estigia, en cuya orilla cae fulminada al abrir un cofre con la belleza destinada a Proserpina. En ese dramático momento, Júpiter baja, *deus ex machina*, y lo soluciona todo al unir a los amantes en apoteosis final.<sup>38</sup>

La artificiosa acción dramática de Shadwell presenta un estilo propio en los dos primeros actos, con marcadas variantes respecto a la obra de Molière, pero a partir del tercer acto copia descaradamente al original francés. Las diferencias más notables entre ambas versiones residen en la naturaleza de los personajes y en las situaciones tratadas de manera distinta. Por ejemplo, en Molière, Venus se presenta bajo la tutela de las divinidades del Olimpo, mientras en Shadwell, aparece condicionada por un grupo de alegorías morales que representan el Poder, la Plenitud y la Paz. En Molière, Psyché es exilada en la soledad de un páramo rocoso, mientras en Shadwell, yace abandonada en la cueva de una monstruosa serpiente, utilizada frecuentemente como metáfora barroca del mal.

---

<sup>37</sup> “All the Tragedie be not in musick”. LOCKE M. Prefacio de *Psyche*, en WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 97.

<sup>38</sup> DENT E. *Foundations English Opera*. op.cit. pp. 111-114.

Los personajes de la versión inglesa no siempre cantan, pero sí participan de la música que envuelve toda la obra en una atmósfera irreal. Hay escenas tan dramáticas como la del dios Pan con sus efectos de eco cuando corona de flores a la discreta Psyche, la del dios Río que, acompañado de un coro de ninfas, impide el suicidio de la desesperada joven, o la canción infernal de Vulcano, “*Ye Bold Sons of Earth*”, anticipo de las canciones marineras del *Dido and Aeneas* purcelliano; momentos mágicos que injustificadamente no han vuelto a ser escenificados jamás, a pesar del enorme interés que suscita en la actualidad la ópera barroca como precedente directo del teatro musical contemporáneo.

En cuanto a John Dryden como autor dramático, su relación con la ópera data de 1674, a partir del libreto titulado *The State of Innocence and The Fall of Man*, basado en *Paradise Lost* de John Milton, que nunca fue escenificado pues hubiese supuesto un coste de producción impensable para las finanzas de la King’s Company. Consagrado en la nación como poeta laureado, su fama de autor teatral aumentó con su obra en verso *King Arthur*, cuyo prólogo estirado artificialmente acabó transformado en la semi-ópera *Albion and Albanius*, por expreso deseo del rey Carlos II, para conmemorar sus bodas de plata en el trono.<sup>39</sup> Desgraciadamente, el rey falleció en febrero de 1685 y la presentación del *Albion*, en el Dorset Garden, se pospuso por duelo. A los pocos meses, un ejército, comandado por su hijo ilegítimo, el duque de Monmouth, trató de arrebatarse el trono al sucesor católico Jacobo II con el apoyo de sectores protestantes, pero la invasión fracasó y con ella, el esperado estreno del *Albion*, que por la inestabilidad política tuvo que ser retirado a la sexta representación.

---

<sup>39</sup> DENT E. *Foundations of English Opera*. op.cit. p. 160.



La acción dramática de *Albion and Albanius* aparece poblada de personajes alegóricos como: Augusta (Londres), el Támesis, la Democracia, Zelota (el Puritanismo), la Hipocresía, el Fanatismo, Acacia (Inocencia) o la Fama. Junto a ellos aparecen algunos personajes mitológicos como: Plutón, Juno, Iris, Mercurio, Apolo, Proteo, Venus, Neptuno, furias, ninfas y tritones, acompañados de dos únicos seres humanos, Albión y Albanius, representaciones simbólicas de Carlos II y Jacobo II, cuya historia idealizada no puede ser considerada ni como ópera, ni como drama, sino como un raro híbrido de teatro musical.

Una tragedia combinada con ópera, o un drama escrito en verso blanco, adornado con escenas, máquinas, canciones y danzas...En rigor, no puede llamarse una comedia, porque la acción dramática está protagonizada por seres sobrenaturales, ni una ópera, porque su historia no se canta.<sup>40</sup>

En el acto I se representa la derrota de los enemigos de la monarquía y la entrada triunfal de los regios hermanos en Londres, mientras en los actos II y III se escenifican algunas de las más importantes crisis de gobierno durante su reinado, seguidas por la apoteosis de Albion. Los significados emergen dubitativos y ambiguos, difícilmente comprensibles para los no iniciados y los personajes representan meras abstracciones sin ninguna profundidad dramática, mientras unos humanos poco creíbles intentan llevar el peso de la acción. Sin embargo, a pesar de sus limitaciones, es evidente que la obra causó un impacto poco habitual entre los contemporáneos de Dryden, pues la entrada de Juno subida en un carro tirado por pavos reales aparece de forma casi idéntica en el primer acto de la obra de Purcell, *The Fairy Queen*, y el aria que canta la Fama en el acto III sirvió como modelo a un número similar de *The Indian Queen*.

---

<sup>40</sup> A tragedy mix'd with opera, or drama written in blank verse adorn'd with scenes, machines, songs, and dances... It cannot properly be called a play, because the action of it is supposed to be conducted sometimes by supernatural means; nor an opera because the story of it is not sung.  
DRYDEN J. Prefacio de *Albion and Albanius*, en DENT E. *Foundations of English Opera*. op.cit. p. 162.

La música de *Albion and Albanus* fue compuesta por el catalán Louis Grabú, al cual Dryden se refirió en estos terminos: “cuando alguno de nuestros compatriotas le igualen, me agradecería conocerlo, por el bien de la vieja Inglaterra”.<sup>41</sup> En cambio, los textos siguen el modelo popularizado por *Il pastor Fido*, de Giovanni Battista Guarini y la *Aminta* de Tasso. Con razón, Purcell y Blow no quisieron colaborar en esta caricatura de Versailles, en la que Grabú imita continuamente a Lully, de forma que los versos de Dryden quedan destrozados por la música y el fluir natural de las palabras se ve interrumpido por continuos cambios rítmicos.

En el prefacio del *Albion*, el autor se lamenta de algunas limitaciones operísticas del idioma inglés, como “el afeminamiento de la pronunciación inglesa, un fallo compartido por los daneses” y “la escasez de rimas femeninas”<sup>42</sup>, que propone superar con una adecuada selección de palabras y con la utilización de dobles rimas a la italiana, a pesar de que Dryden seguramente no conocía esta lengua en profundidad. Así mismo, justifica la naturaleza de sus personajes, divinidades olímpicas, héroes o mortales asociados al mundo idílico pastoril.

Los personajes representados en *operas* son generalmente dioses, diosas y héroes que descienden de aquellos y se supone son especialmente queridos por ellos, lo cual no impide que personajes inferiores puedan ser graciosamente incorporados, sobre todo si aparecen relacionados con la *Edad de Oro*, pues debido a su inocencia, estos felices mortales tienen un trato más familiar con los seres superiores, y por eso, los pastores pueden ser razonablemente admitidos por ser los más inocentes, felices y también en razón del tiempo libre que les proporciona su trabajo casi ocioso, con muchos momentos de recreo para hacer versos y enamorarse con pasión, sin lo cual la ópera no puede subsistir.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> “When any of our Country men excel him, I shall be glad, for the sake of old England, to be shown”.

DRYDEN J. en PRICE C. *Albion and Albanus*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol I. op cit. p. 58.

<sup>42</sup> “The effeminacy of English pronuntiation, a fault shared by Danish -The scarcety of feminine rhymes”.

DRYDEN J. Prefacio de *Albion and Albanus*, en DENT E. *Foundations of English Opera*. op.cit. p. 162.

<sup>43</sup> The Persons represented in *Opera's* are generally Gods, Goddesses, and Heroes descended from them, who are suppos'd to be their peculiar Care; which hinders not, but that meaner Persons may sometimes gracefully be introduc'd, especially if they can be associated with de *Golden Age*: wherein by reason of their Innocence, those happy Mortals where suppos'd to have a more familiar Intercourse with Superior Beings; and therefore Shepherds might reasonably be admitted, as of all Callings, the most innocent, the

#### 4.2. Shakespeare en la Restauración.

El teatro de la Restauración también se caracterizó por nuevas versiones musicales de dramas clásicos ingleses, adaptados a un público incapaz de comprender la profundidad de la poesía isabelina, ni sus análisis de conciencia, como aparece reflejado en estas crónicas de 1662 y 1663, del diario de Samuel Pepys:

- 1662... Vi *Romeo y Julieta* en su primera representación, la peor obra teatral que he oído en mi vida. *Sueño de una noche de verano*, que nunca había presenciado, ni veré jamás otra vez, es la más insípida, ridícula comedia que he visto en mi vida
- 1663... *Noche de Epifanía* es una obra tonta, para nada relacionada con el nombre ni con el día”.<sup>44</sup>

En efecto, para los intelectuales de finales del siglo XVII, Shakespeare era un autor carente de refinamiento que necesitaba de engrandecimiento escénico y soporte musical. La escena londinense se pobló, entoces, de nuevas versiones de sus dramas producidos por el taller de Davenant que compartían cartel con las ingeniosas comedias de John Vanbrugh y William Congreve, realizadas musicalmente para atraer a un nuevo público deseoso de evasión.

La actitud de la Restauración hacia Shakespeare fue determinante para la utilización posterior de sus obras, adaptadas y modificadas de muchas formas a lo largo de la

---

most happy, and also by reason of the spare Time they had in their almost idle Employment, had most leisure to make Verses, and to be in Love, without somewhat of which Passion, no *Opera* can possibly subsist.

DRYDEN J. Prefacio de *Albion and Albanius*, en WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 108.

<sup>44</sup> - 1662... saw *Romeo and Juliet* the first time it was ever acted, a play the worst that ever I heard in my life. *Midsummer Night's Dream*, which I had never seen before, nor shall ever again, is the most insipid, ridiculous play that ever I saw in my life”.

-1663...*Twelfth Night*, a silly play, and not related at all to the name or day.

PEPYS S. *Diary*, en BURGESS A. *English Literature*. Longman. UK, 1974. p. 134.

historia. Nadie conoce exactamente el número total de óperas basadas en Shakespeare,<sup>45</sup> entre otras cosas porque algunos títulos que inicialmente parecen suyos son de distinta fuente, como el *Troilus and Cressida* de William Walton, en realidad inspirado en un relato de Chaucer. Sólo dos obras de Shakespeare no han sido nunca convertidas en texto operístico, *Titus Andronicus* y *The Two Gentlemen of Verona*. El resto de sus dramas fueron adaptados musicalmente, dentro y fuera de las Islas, por compositores de la talla de Purcell, Rossini, Bellini, Gounod, Berlioz, Wagner, Britten, Smetana, Holst o Vaughan Williams, aunque fue Verdi quien supo captar como ningún otro su verdadero espíritu, sobre todo en *Othello* una tragedia, según George Bernard Shaw, escrita por Shakespeare en forma de ópera romántica.<sup>46</sup>

Resulta curioso comprobar cómo, a lo largo de la historia, las adaptaciones musicales shakesperianas, en el Continente, se centran, fundamentalmente, en *Romeo and Juliet*, *Othello*, *Macbeth*, *Hamlet* y el personaje de Falstaff, mientras que en Inglaterra se inspiran, sobre todo en *A Midsummer Night's Dream* y *The Tempest*, revisadas una y otra vez en diferentes etapas de creación. Probablemente el elemento mágico fue determinante para los compositores británicos, que encontraron en los personajes fantásticos y en la sensualidad ambigua una fuente de inspiración más fértil que los conflictos psicológicos y los desenlaces trágicos de otros dramas del autor.

Las primeras adaptaciones barrocas del Bardo de Stratford se remontan a los años anteriores a la Guerra Civil. Durante el reinado de Carlos I, se estrenó una revisión de *Macbeth* que incluía una escena de brujas tomada de *The Witch* de Thomas Middleton y en 1623, Davenant produjo una nueva versión de la obra con cuevas lúgubres,

---

<sup>45</sup> En la actualidad se han catalogado más de doscientas.

<sup>46</sup> SCHMIDGALL G. *Literature as Opera*. Oxford University Press. N.Y., 1977. p. 6.

situaciones irreales y una complicada escenografía que hacía desaparecer a los personajes grotescos con complicadas maquinarias suspendidas en el aire. La música de Mathew Locke, aunque algo tosca y trivial, resultaba eficaz a la hora de visualizar complicadas escenas con cambios de tonalidades distintas al tradicional “la mayor”, característico de las *masques* inglesas.<sup>47</sup>

Entre las piezas favoritas del público inglés, ocupó siempre un lugar destacado *The Tempest*, tradicionalmente considerada como la síntesis de todos los temas que inquietaron y obsesionaron a Shakespeare a lo largo de su vida, el resumen de su brillante poética y la materialización de su carácter fantástico e irreal. Parece ser que la pieza está inspirada en un hecho histórico relacionado con la conquista y colonización tardía de América que cuenta cómo un grupo de colonos ingleses naufragó, en 1609, cerca de las Bermudas. Partiendo de la misma situación, el drama plantea cuatro tramas: grotesca, lírica, épica y mágica, entrelazadas entre sí como pretexto para contraponer y revisar los conceptos de fantasía-realidad, naturaleza-razón, ambición-renuncia, venganza-perdón, violencia-indulgencia, envidia-generosidad, poder-sumisión y amor-odio; que rivalizan en importancia junto a temas como la relatividad del bien y el mal, la libertad sacrificada ante la ambición de poder o la posibilidad de rectificar errores.

Como era de suponer, la profunda experiencia teatral shakespeariana fue pronto trivializada por el teatro de la Restauración. El texto fue adaptado por John Dryden en un tono mucho más ligero, con nuevos personajes, como Hipólito (“un hombre que jamás había conocido una mujer”)<sup>48</sup>, una hermana para Miranda y el espíritu femenino

---

<sup>47</sup> DENT E. *Foundations of English Opera*. op. cit. p. 128

<sup>48</sup> (“a man who had never seen a woman”), en DENT E. *Foundations of English Opera*. op.cit. pp. 136.

Milcha, compañera de Ariel; todo ello adornado con música de John Banister para una escena de demonios, en el acto II y un dúo con eco de Fernando y Ariel, en el acto IV.

En 1674, Thomas Shadwell realizó una nueva versión de *The Tempest* para el Dorset Garden, con personajes volantes, maquinarias complicadas y cambios de escena a la vista del público. La nueva producción fue musicada por un consorcio de autores. Mathew Locke compuso la música instrumental que precedía cada acto, Giovanni Baptista Draghi confeccionó las danzas y Pelham Humfrey, Pietro Regio y James Hart escribieron la música vocal que venía a sumarse a la antigua de Banister. Al no ser ya algo sobrenatural sino una convención teatral, la orquesta no estaba situada arriba sino en la posición a la italiana que tiene hoy, entre el público y el escenario.<sup>49</sup>

Entre las numerosas variantes de la versión de Shadwell está la inclusión de una nueva *masque* de demonios (acto II), protagonizada por cuatro personajes alegóricos de reminiscencias medievales, y de una complicada *masque* final, con Neptuno, Amfitrite, el Océano y Tetis en carros tirados por caballitos de mar. Pero éstas no son las únicas novedades. El primer acto se inicia con los naufragos aterrorizados por terribles sombras y un estallido de fuego, tras el que todo se oscurece. La escena cambia entonces a un idílico paisaje donde se ven tres caminos: el primero conduce a la cueva de Próspero y sus “dos” hijas, el segundo a la cueva de Hipólito y el del centro se pierde a lo lejos.

En el segundo acto, los supervivientes son transportados por los aires al oírse el mágico conjuro “*Arrise ye subterranean winds*”, y en el banquete, también vuelan los

---

<sup>49</sup> HOLMAN P. *Music in the Restoration Theatre. The Tempest*. ADD 4509 96555-2- Erato Disques. Londres, 1994. p. 6.

comensales y la mesa principal. En cuanto a la escena interpretada por Hipólito y Dorinda en el acto IV, no corresponde a ninguna en Shakespeare, como tampoco las disputas del celoso Fernando con Hipólito o de las hermanas entre sí.



*The Tempest.* James Henry Nixon. s. XIX.

Resulta interesante contrastar las diferencias formales de unas frases de Fernando del acto I en versiones sucesivas reveladoras del proceso de degeneración del *blank verse*. En Shakespeare, el verso se identifica con el esquema de decasílabos sin rima introducido en el siglo XVI por the Earl of Surrey, muy cercana al ritmo del inglés hablado. A pesar de su intencionada naturalidad, la estrofa aparece enaltecida por perfectos encabalgamientos, sílabas redundantes y contrastes rítmicos que, durante la Restauración, fueron gradualmente degenerando hacia formas menos sutiles hasta llegar a conformar un estilo alejado del refinamiento renacentista. Así, aunque el significado es idéntico, en Dryden aparece distribuido de forma forzada en dos estrofas de cuatro versos y en Shadwell, se expresa en un lenguaje barroco, más conversacional.

En Shakespeare:

¿De donde viene esta música? ¿Del aire o de la tierra?  
No se oye ya;- y a buen seguro se dirige  
a alguna divinidad de la isla. Sentado en la playa,  
llorando el naufragio del rey mi padre  
se deslizó junto a mí esta música sobre las aguas,  
apacando su furia y mi pasión  
con su dulce melodía: la he seguido hasta aquí-  
o más bien me ha traído ella,- pero ha cesado.  
No, comienza de nuevo.<sup>50</sup>

En Dryden:

¿De donde viene esta música? ¿Del aire o de la tierra?  
No se oye ya, y a buen seguro se dirige a alguna divinidad  
de esta isla, sentado en la playa, llorando por el naufragio del Duque,  
mi padre. Esta música se deslizó junto a mí  
sobre las aguas, apacando su furia y mi pasión  
con encantadoras melodías; la he seguido hasta aquí (o  
más bien me ha traído ella) pero ha cesado.  
No, comienza de nuevo.<sup>51</sup>

En Shadwell:

¿De donde viene esta música? ¿Del aire o de la tierra? No se oye ya y a buen  
seguro se dirige a alguna divinidad de esta isla; sentado en la playa, llorando el  
naufragio del Duque, mi padre. Esta música se deslizó sobre las aguas,  
apacando su furia y mi pasión con encantadoras melodías. La he seguido hasta  
aquí, (o más bien me ha traído ella) pero ha cesado. No, comienza de nuevo.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Where should this music be? I' th' air, or th' earth?  
It sounds no more; -and sure, it waits upon  
Some god o' th' island. Sitting on a bank,  
Weeping again the King my father's wrack  
This music crept by me upon the waters,  
Allaying both their fury, and my passion,  
With its sweet air: thence I have follow'd it-  
Or it hath drawn me rather, - but 'tis gone.  
No, it begins again.

SHAKESPEARE W. *The Tempest*. Acto I.

<sup>51</sup> Where should this musick be i' th' Air, or th' Earth  
It sounds no more, and sure it waits upon some God  
O' th' Island, sitting on a Bank, weeping against the Duke  
My father's Wrack. This musick hover'd o'er me.  
On the waters, allaying both their Fury and my Passion  
With charming Airs; thence have I follow'd it (or it  
Hath drawn me rather) but 'tis gone.  
No, it begins again.

DRYDEN J. *The Tempest*. Acto II.

<sup>52</sup> Where should this Musick be? i' th' air, earth? It sounds no more, and sure it waits upon some God  
i' th' island; sitting on a Bank, weeping against the Duke; my Father's wrack'd; This Musick hover'd on



Entre la parafernalia barroca aparece, como por encanto, una pequeña joya de estilización bucólica titulada *Venus and Adonis*, “*A Masque for the Entertainment of the King*”, compuesta por John Blow en fecha incierta muy cercana al *Albion* de Dryden/Grabú, representada en la corte hacia 1683, con Mary Davies, amante del rey Carlos II, en el papel de Venus y la hija ilegítima de ambos de nueve años, Lady Mary Tudor, en el papel de Cupido.

Considerada actualmente como la primera verdadera ópera inglesa por espíritu y naturaleza, está compuesta sobre un libreto de autor desconocido, inspirado en el poema de Shakespeare de 1593, *Venus and Adonis*, dedicado a Henry Wriothesley, Earl of Southampton y barón de Tichfield, que se inicia con estos versos:

No bien el sol de semblante purpúreo  
acababa de recibir el último adiós de la aurora en lágrimas,  
Adonis, el doncel de mejillas de rosa,  
corría a los placeres de la caza,  
pero se reía con desden del amor;<sup>53</sup>

El tema de Venus, caprichosa e impulsiva, amada apasionadamente por un Adonis cazador, en medio de una atmósfera deliciosamente pastoril, se remonta al libro X de *Las metamorfosis* de Ovidio, donde el celoso Marte, en forma de feroz jabalí, mata a Adonis durante una partida cinegética. Es la misma historia de Rinaldo y Armida<sup>54</sup> en una versión más estilizada, con personajes que representan abstracciones dramáticas

---

the waters, allaying both their fury and my passion with charming Airs. Thence I have follow'd it, (or it has drawn me rather) but 'tis gone: No, it begins again.

SHADWELL T. *The Tempest*. Acto III. En DENT E. *Foundations of English Opera*. op.cit. pp. 142-3

<sup>53</sup> Even as the sun with purple-colour'd face

Had ta'en his last leave of the weeping morn,

Rose-cheek'd Adonis hied him to chase;

Hunting he loved, but love he laugh'd to scorn;

SHAKESPEARE W. *Venus and Adonis*. 1593.

<sup>54</sup> Personajes pertenecientes a la *Jerusalén Liberada* de Torcuato Tasso.

utilizadas como metáforas de la felicidad del amor sensual, destruida por la violencia de los celos.

A pesar de las evidentes influencias continentales, *Venus and Adonis* representa un paso más en el refinado camino de la ópera inglesa iniciado con *Cupid and Death* de Locke. La pieza se abre con una obertura a la francesa y un prólogo pastoril que conduce al primer acto, donde la impulsiva Venus aparece cortejada por un Adonis cazador. En el segundo acto, la diosa corresponde sensualmente a su pasión, pero en el tercero, la tragedia se desata cuando el amante muere en una desgraciada partida de caza.

A lo largo de la historia, se van sucediendo coros, *ritornellos* y danzas hilvanados por arias italianizantes en los que se desarrolla la acción. Entre los momentos relevantes destaca el coro de cazadores del acto I, que anticipa en siglos al *Cazador furtivo* de Weber; *The Spelling Lesson*, deliciosa escena del acto II donde pequeños amorcillos aprenden a cantar con el mismo sistema utilizado por los niños de las capillas reales; y el aria de Venus después de la muerte de Adonis, claro precedente de lamentos posteriores, como el de *Dido and Aeneas* de Purcell o el de *Acis and Galatea* de Handel, compuestos en la misma línea de estilización dramática iniciada por Locke y Blow.<sup>55</sup>

#### 4.3. La Sátira.

La sátira, aparentemente inocua pero en profundidad corrosiva, también apareció durante la Restauración para caricaturizar, desde la transgresión, algunas conductas humanas reprobables, sobre todo de las clases dirigentes y de las formas teatrales que

---

<sup>55</sup> KHOURY M.D. *A Mask for a King . Venus and Adonis*. HMC 901684. Harmonia Mundi. p. 8

las sirven. Thomas Duffet, padre de la pantomima inglesa, se burló de los éxitos más taquilleros del momento a través del caricaturesco protagonista de *The Rehearsal* (1671), un empresario de la época a veces parecido a Dryden y otras, a Davenant. En cambio, el prólogo, con exageración de truenos y relámpagos, parodiaba la obra de Sir Robert Stapilton, *The Slighted Maid*, la danza de los soldados ridiculizaba *The History of Francis Drake*, el banquete extraído de un cofre se refería a *The Tempest*, las batallas del acto IV recordaban las de *The Siege of Rhodes* y los dos reyes cantando a dúo entre nubes imitaban la obra de Dryden, *Tyranic Love*.<sup>56</sup>

Otra exitosa parodia de Duffet fue *The Mock Tempest* (1673), que revisaba en clave de humor el popularísimo drama shakesperiano, con Fernando transformado en cuáquero y los prisioneros en actitudes de sufrimiento y castigo mientras cumplen condena en la cárcel de Bridewell. En cambio, en *Psyche Debauch'd* (1674), la parodia se encarnaba en la rebelde Non so Fair, que distraía su retiro bucólico con la lectura del prefacio de Shadwell y compartía borrachera con Mother Woosat y Justice Crabb.<sup>57</sup> A partir de entonces, la sátira se convirtió en un motivo recurrente en la ópera inglesa, hasta el punto de que algunos de los fenómenos más relevantes de su historia fueron creados en clave de humor.

En la primera mitad del siglo XVIII, apareció *The Beggar's Opera* de John Gay, una pieza innovadora cuyos textos paródicos supusieron un verdadero revulsivo social expresado en el lenguaje irreverente, burlesco y transgresor que venía fraguándose desde tiempo atrás. La sátira también se utilizó de forma directa y descarada para desestabilizar el orden social en las farsas dieciochescas de Henry Fielding, que pronto

---

<sup>56</sup> DENT E. *Foundations of English Opera*. op.cit. pp. 144-5.

<sup>57</sup> Ibid. p. 147.

tuvieron que adecuarse, por imperativos políticos, a formas menos explícitas que ridiculizaban sutilmente la rancia virtud burguesa, el exagerado patriotismo, o las excesivas preocupaciones económicas. Nuevos personajes trasvasados del ambiente rural al urbano, y nuevos temas centrados en las diferencias de clases o en el imperio que empieza a resquebrajarse, fueron tratados en clave de humor como ridículas caricaturas de la nueva sociedad.

Así, lo satírico se convirtió, con el tiempo, en parte consubstancial de la ópera inglesa junto a la alegoría, la política y la religión. En el siglo XIX, las óperas ligeras de Gilbert & Sullivan, criticaron, con enorme ingenio y sin acritud, aspectos variados de la reprimida sociedad victoriana de la época y en el siglo XX, el humor reapareció para mitigar la melancolía y la inestabilidad emocional de una generación traumatizada por la guerra. Por una parte, se estrenaron algunas obras de claro sabor dieciochesco, que extraen de la vieja parodia nuevos modos de creación basados en la tradición y por otra, obras de carácter surrealista que incorporan el humor ácido para crear atmósferas inquietantes de gran modernidad. Incluso Britten, en medio de sus profundos dramas humanos, nunca renunció al humor, diseñado como un guiño al público de la sala para relajar la tensión.

#### 4.4. Henry Purcell como compositor teatral.

En medio de la eclosión cultural que caracterizó al período de la Restauración, bajo el reinado de los monarcas Carlos II, Jacobo II, Guillermo III y María II, destacó cual coloso Henry Purcell como autor de música religiosa y hombre de teatro, sin que ambas facetas supusieran compartimentos estancos. Muchos de sus himnos y odas contienen

momentos de gran fuerza dramática por lo que su paso del palacio de Whitehall a los teatros de Londres no se produjo de forma traumática sino como parte de una evolución lógica y natural.<sup>58</sup>

Como compositor teatral, Purcell se limitó a poner su excelsa música en el tipo de representaciones que los empresarios y el público de la Restauración demandaban. Desde sus primeras incursiones en los escenarios londinenses, se adaptó a los argumentos propuestos por libretistas como Nahum Tate, autor de *Dido and Aeneas*, una pequeña ópera de cámara que convertía a algunos personajes de *La Eneida* de Virgilio en alegorías de personajes políticos del momento. A continuación, aceptó la propuesta del empresario Thomas Betterton para musicar su versión del drama de Massinger y Fletcher, *Dioclesian*, cuyo éxito le llevó directamente a colaborar con el poeta y dramaturgo más importante de la época, John Dryden, que decidió revisar su antiguo *King Arthur*, no como un *revival* del drama desechado por Carlos II, sino como una obra nueva con las aportaciones de humor y espectáculo demandadas por el público de la Restauración.

Algo semejante ocurrió con las nuevas lecturas de las obras de Shakespeare que dan lugar a *The Fairy Queen*, *The Tempest* y *Timon of Athens*, convertidas en un conjunto de *masques* interpoladas artificialmente en estos dramas; y con *Bonduca*, basada en la tragedia de John Fletcher, donde se repiten los mismos métodos compositivos de las producciones anteriores. La última semi-ópera de Purcell, *The Indian Queen*, transformó la tragedia heroica de John Dryden y Robert Howard en un cúmulo de anacronismos históricos y geográficos, adornados por una sucesión de *masques*, dúos y

---

<sup>58</sup> PRICE C. *Purcell's Music for Dioclesian and Timon of Athens*. 447 071-2. Archiv Productions. Alemania, 1995. pp. 14-15

arias de enorme belleza, pero ajenas al lenguaje original. Sin embargo, a pesar de su escasa fidelidad literaria, la calidad musical de estas adaptaciones es tal que, a su lado, muchas óperas inglesas parecen meros intentos fallidos, enmarcados entre las figuras señeras de Purcell y Britten, como máximos representantes del género nacional.

Se cree que Purcell nació en Westminster, en 1659, hijo de otro Henry Purcell, a cuya muerte fue encomendado a un tío suyo, también músico de la corte.<sup>59</sup> Alrededor de 1668, entró a formar parte del coro de la Capilla Real, reorganizado por Henry Cooke y su yerno Pelham Humfrey, quien tomó las medidas necesarias para garantizar al niño Henry un puesto a las órdenes de John Blow, hasta el momento en que accedió a los empleos de organista en Westminster y de maestro reparador, mantenedor y afinador real.<sup>60</sup>

Durante sus años de infancia, el joven Purcell conoció dos teatros reales, el Drury Lane de la King's Company y el Dorset Garden de la Duke's Company. El Dorset estaba especializado en producciones musicales, situado a las orillas del Támesis, al que llegaban sus patronos en barca por el canal. El Drury Lane, en un principio dedicado al teatro hablado, estaba, en cambio, en el centro de Londres, reconstruido por Christopher Wren después del devastador incendio de 1666. Cuando ambas compañías se fusionaron en la United Company (1682), su director Thomas Betterton fue enviado por el rey Carlos II a París para negociar una posible colaboración con Lully.

---

<sup>59</sup> El profesor J. A. Westrup ha sugerido que su tío, Thomas Purcell, podía haber sido el verdadero padre del joven Henry, en SANDVEOL K. B. *El Mundo de la Música*. Oslo, 1957. Espasa Calpe Madrid, 1962. p. 2019.

<sup>60</sup> KING R. *Henry Purcell*. Trad. F. Antón. Alianza. Madrid, 1966. pp. 50-62.

Frustrado en sus propósitos, pero repleto de influencias francesas, Betterton volvió a Londres para asumir la dirección del Dorset Garden, teatro en el que Purcell había estrenado, a los veintinueve años, una obra con textos de Nathaniel Lee, *Theodosius or The Force of Love* (1680), donde la interacción entre música religiosa y escénica resulta evidente en logradas escenas, como la entrada al claustro de las protagonistas femeninas.<sup>61</sup>

En 1685, Purcell compuso la nueva música incidental de la *Circe* de Davenant/Banister (1675), basada en una historia tomada de la *Ifigenia en Tauride* de Eurípides; concretamente para la escena donde Ifigenia es pretendida por el rey Thoas y por Itaco. En esta ocasión, en vez de enhebrar una gran cantidad de pequeñas arias separadas por recitativos a la italiana, el compositor escogió un camino más inglés, organizando su música en cantidades de tiempo mayores, lo cual le permitió desarrollar momentos plenos de pasión y misterio.

Ese mismo año (1685) muere Carlos II y sube al trono el rey católico Jacobo II, en cuyo efímero reinado la música cortesana detuvo su evolución natural al ser recortada drásticamente. Impulsado por la situación, Purcell no dudó en aceptar la invitación de Josias Priest, maestro de baile y propietario de un distinguido colegio de señoritas en Chelsea, para componer una pequeña pieza titulada *Dido and Aeneas*, con libreto de Nahum Tate, que iba a ser representada por sus pupilas frente a un selecto grupo de padres.

---

<sup>61</sup> DENT E. *Foundations of English Opera*.op.cit. p. 154

#### 4.4.1. Su ópera de cámara.

*Dido and Aeneas* es una versión elíptica y comprimida de la tragedia de Tate en cinco actos titulada, *Brutus of Alba or The Enchanted Lovers* (1678), basada en el libro IV de *La Eneida* de Virgilio, que narra el drama de la reina Dido de Cartago, abandonada por un Eneas preso del desamor.



*Dido y Aeneas.* Gianbattista Tiepolo. s. XVIII

Barclay Squire fue el primero en poner en duda la opinión generalizada que situaba la composición de la ópera en ese mismo año, sugiriendo, en cambio, 1689 como fecha aceptada unánimemente por su proximidad con la revolución de 1688 y su semejanza



con otro poema del libretista (1686) que también identifica a Eneas con el rey católico Jacobo II.<sup>62</sup>

Parece obvio que la pequeña ópera fue concebida como respuesta al *Venus and Adonis* de Blow, al ser ambas tragedias líricas articuladas a través de la danza y de los coros, especialmente diseñadas para funciones en colegios privados.<sup>63</sup> Sin embargo, *Dido and Aeneas* representa un paso adelante por su profundo significado humano, estructurado alrededor de arias cerradas y recitativos continuos, bellos y lógicos como perfectas piezas declamatorias; y por su contenido político referido a la revolución de 1688, que obligó al rey católico Jacobo II a abdicar en favor de los protestantes Guillermo III y María II de Hannover.

En el prólogo, los nuevos monarcas aparecen encarnados por Febo y Venus, mientras en el primer acto están representados por unos versos que comienzan así:

Cuando los soberanos se alían, que felicidad para el reino.  
Juntos triunfan sobre el enemigo y el destino.<sup>64</sup>

Aún más clara resulta la identificación de Jacobo II con un Eneas dirigido por las brujas, metáfora del catolicismo romano, y la de Dido como personificación del pueblo inglés, abandonado a su suerte en momentos de extrema crispación. No obstante, el personaje de la reina trasciende la mera alegoría política para convertirse en el arquetipo universal de la mujer madura abandonada por un amante al que considera inferior.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> KING R. *Henry Purcell*. op.cit. p. 136.

<sup>63</sup> BARNETT C. *Dido and Aeneas*. 416 299 2 Phillips. Alemania, 1985. pp. 6-7.

<sup>64</sup> When monarchs unite, how happy their State  
They Triumph at once o'er their foes and their fate.

PURCELL H. *Dido and Aeneas*. Acto I.

<sup>65</sup> DENT E. *Foundations of English Opera*. op.cit. pp. 178-183.

La obra, de poco más de una hora, se ofrece sin intervalos, con las escenas excesivamente lascivas del original omitidas y el número de actos reducido de cinco a tres. Sin embargo, la concentración dramática en ese corto espacio de tiempo es tan fuerte, que el efecto resulta abrumador. En la actualidad, la versión original permanece perdida y el único ejemplar completo es el Manuscrito Tembury, propiedad de Sir Frederick Ouseley, perteneciente a la Bodleian Library de Oxford y que contiene toda la ópera excepto el prólogo, probablemente nunca musicado por Purcell.<sup>66</sup>

*Dido and Aeneas* es una ópera volcada en la dimensión femenina, concebida desde la perspectiva de las mujeres que iban a ser sus intérpretes y su público mayoritario, donde se mezcla admirablemente el recitativo *secco* con el recitativo florido para expresar los conflictos humanos de unos personajes que se adelantan a las óperas psicológicas modernas. Su fuerza está en la velocidad de ideas apoyada en la estructura de la lengua inglesa, lo cual confiere al todo un ritmo trepidante, sólo posible en una obra corta de cámara. Ya en el primer acto, el *recitare cantando* de la Reina Dido es expresión de emociones muy fuertes que llegan a un alto nivel dramático en el segundo acto, cuando ante la inminencia de la aterradora tormenta musita:

El cielo se nubla, oíd cómo el trueno  
sacude y parte en dos los robles del monte.<sup>67</sup>

En el diálogo con Eneas del acto III, el recitativo de Dido llega a sus más elevadas cotas de eficacia a través de la repetición de palabras como “Earth”, “Heaven” o “All that’s Good”, que muestran su furia contenida, su desencanto, su personalidad altiva y su regia

---

<sup>66</sup> DENT E. *Foundations of English Opera*. op.cit. pp. 178-183.

<sup>67</sup> The Skies are Clouded, Hark how Thunder,  
Rends the Mountain, Oaks asunder.  
PURCELL H. *Dido and Aeneas*. Acto I.

dignidad herida, cuando responde “Away!” al humillante y conciliador “I’ll stay!”. Eneas, único varón del reparto, aparece menos definido, aunque hay momentos excepcionales en la escena con el falso Mercurio, en el recitativo del acto II, donde el “Tonight?” se repite como un eco en boca de otro ser, y en el soliloquio final. Por su parte, la hechicera aparece como arquetipo precursor de algunas deidades wagnerianas cuyas palabras dominan la música hasta estallar en incontenible maldad.

Intercaladas en los trepidantes recitativos, surgen las arias cerradas a la italiana, largas y con acompañamiento de bajo continuo, encomendadas, en su mayoría, a la protagonista femenina de personalidad más definida. “Ah, Belinda!”, del acto I, es una aria *da capo* en miniatura, mientras “When I am laid on Earth”, del acto III, es un lamento al estilo de Monteverdi, que llega al *pathos* final a través de apasionados quejidos de dolor, expresión exacta de la terrible situación emocional de la reina herida. También se encomiendan arias cerradas a Belinda en el acto I: “Fear no Danger,” y a la segunda acompañante en el acto II: “Off she visits”. En cambio, Eneas no tiene un verdadero número cerrado pues el protagonismo se reservaba para los papeles femeninos representados por las distinguidas señoritas del colegio de Chelsea.

Las danzas, deudoras de los *ballets de cour* franceses, revisten tal importancia que la obra puede ser tratada en conjunto como un ballet. La danza del eco, en el acto II, está pensada para dos orquestas internas, una a cada lado del escenario, que nunca reproducen exactamente la misma melodía. La primera danza de marineros, aunque irrelevante, sirve para contrastar, con su alegría, la trágica escena siguiente, mientras la segunda danza de marineros imita aquellas caprichosas escenas de Locke en los *antimasques* de *Cupid and Death*. En cambio, las intervenciones de las brujas son

similares a las de todo el teatro inglés del siglo XVII, interpretadas por seres no siempre sobrenaturales, sino mujeres que podrían hallarse a diario entre la multitud que llena el puerto en la bahía fastidiando a los marineros con pleitos, tumulto y confusión.

Otro gran logro de Purcell es la magistral utilización de la orquesta para subrayar escenas. En el acto II, la hechicera imagina la partida de caza de Dido y Eneas, pero como el compositor no contaba con instrumentos de viento en esta producción amateur, utilizó la cuerda para sugerir la escena cinegética con una eficacia increíble al producir el efecto de una ilusión en la mente de las brujas, más que de una realidad. También en el segundo acto, Dido percibe la tormenta a través de *trémolos* que sugieren su verdadero estado emocional. El coro también potencia los afectos de los protagonistas y actúa con verdadera intencionalidad escenográfica cuando se oye, *in eco*, al fondo de la cueva de las brujas, la canción “*In our deep vaulted cell*”.

#### 4.4.2. Sus *masques*.

Thomas Betterton, por entonces director de la United Company, asistió al histórico estreno de *Dido and Aeneas* en Chelsea, y quedó tan impresionado por la pieza que propuso al compositor colaborar en *The Prophetess, or The History of Dioclesian* (1690), basada en un drama de John Fletcher y Philip Massinger.<sup>68</sup> Purcell, que había ya decidido alejarse definitivamente de la música religiosa, aceptó el reto y compuso una sucesión de *masques* intercaladas en la trama argumental, poco significativas e interpretadas por personajes no relevantes, como dioses, pastores y las omnipresentes

---

<sup>68</sup> Francis Beaumont y John Fletcher colaboraron durante varios años, consiguiendo un estilo común de prosa henchida de violencia e intensidad trágica.

brujas del teatro inglés, utilizadas para simbolizar la maldad, como se había hecho en *Macbeth* o en *The Witch* de Thomas Middelton.

Los actores protagonistas de la acción dramática principal no sabían cantar ni bailar, de manera que había dos elencos, uno para la parte actuada y otro para la parte musical, al margen de la convención teatral que permitía a los personajes sobrenaturales cantar y a los humanos, sólo hablar. El texto, escrito por el mismo Betterton, ocupaba gran parte de la función, mientras la música de Purcell se concentraba en la obertura, las *act tunes* que separaban los distintos segmentos, la magnífica escena coral del acto II, otra menor en el acto IV, las danzas de: las furias, las sillas y las mariposas, la chacona y la danza pastoril del acto V, una canción para tenor y trompeta y la *masque* final, donde se celebra la vuelta de Diocles a la vida rural, con Cupido, Gracias, Placeres, ninfas y pastores, en espléndido contraste con la *jolly crew* formada por Baco, bacantes y faunos.<sup>69</sup>

La representación de esta *masque* se llevaba a cabo sobre una maquinaria a cuatro niveles correspondientes a los respectivos palacios de Flora, Baco, Pomona y el Sol. En la primera entrada, un coro de ninfas y pastores tapaba estratégicamente el ruido de la maquinaria que portaba a las sopranos. En la segunda entrada, Baco y sus seguidores protagonizaban una escena de borrachos, precursora de otra similar en *The Fairy Queen*. La tercera se desarrollaba entre pastores. En la cuarta los Placeres cantaban un alegre coro con técnica contrapuntística y en la quinta se interpretaba el “*Triumph, triumph victorious Love*”, seguido por la apoteosis final, “*Then all rehearse*”.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> KING R. *Henry Purcell*. op.cit. pp. 140-1.

<sup>70</sup> DRYDEN J. Prefacio de *Amphytriton*, en PRICE C. *Purcell Music for Dioclesian and Timon of Athens*. 447 071 2 Archiv Produktion. 1995. pp. 11-14.

En el prefacio de *Dioclesian*, Purcell se confiesa devoto del estilo italiano, melancólico en las escenas pastoriles, y heroico en las escenas marciales, mezclando efectos emocionales en extraña miscelánea. Para conseguir cierta unidad, sigue dos estrategias: una dramática, que consiste en asociar la música a la masa humana y otra melódica, al agrupar las escenas bajo la tonalidad de “mi mayor”.<sup>71</sup> Sin embargo, en el resultado final no hay demasiada coherencia entre texto y partitura debido a que las escenas musicales aparecen forzadas artificialmente dentro de la historia.



Retratos de Purcell y Dryden. Johann Closterman. s. XVII.

Una vez alcanzado el éxito con *Dioclesian*, Purcell se halló en condiciones de colaborar en el *Amphytrion* (1690), del mejor poeta y dramaturgo inglés del momento, John Dryden que, en el prefacio de la obra, reconoce a Purcell como un músico inglés

---

<sup>71</sup> DRYDEN J. Prefacio del *Amphytrion*, en DENT E. *Foundations of English Opera*. op. cit. pp. 201-2

comparable a los talentos continentales: "...la excelente composición del señor Purcell, en quien hemos encontrado, al fin, un inglés equiparable al resto de extranjeros".<sup>72</sup> Convencido del genio de su nuevo colaborador, Dryden decidió desempolvar su *King Arthur* (1691), no como *revival* del drama antiguo desechado por Carlos II, sino como un libreto de nueva factura para homenajear la subida al trono de Guillermo III, con aportaciones de humor, magia, sentimentalismo y espectáculo que convierten a la obra en un raro espécimen donde música y poesía están a un mismo nivel.

En *King Arthur* sólo los personajes sobrenaturales cantan mientras los humanos hablan en *blank verse*. Sin embargo, estas intervenciones tuvieron que ser sometidas a ciertos cambios confesados por el propio autor: "Los números de poesía y música vocal son, a veces, tan opuestos que en muchos momentos me he visto obligado a cortar y endurecer los versos destinados al lector para que resulten armoniosos al oyente".<sup>73</sup>

La acción, tiene por protagonista al rey Arturo, personificación del mítico caudillo y modelo del perfecto monarca a quien todos los gobernantes deberían imitar. Basada en la *Historia Regnum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth y en otras leyendas del ciclo artúrico, describe el enfrentamiento de Arturo, mítico rey de los bretones, ayudado por el espíritu aéreo Philidel, y Oswaldo, rey sajón de Kent, apoyado por el oscuro Grimbould. Junto a los personajes masculinos aparece Emmeline (Ginebra), hija ciega del duque de Cornualles, raptada por Osmond, enemigo de Merlín, que después de muchas vicisitudes recupera la vista y el amor de Arturo, al final de la función.

---

<sup>72</sup> "The excellent composition of Mr. Purcell, in whose person we have at length found an English man equal with the rest abroad". DRYDEN J. Ibid. p. 205.

<sup>73</sup> "The Numbers of Poetry and Vocal Musick are sometimes contrary, that in many places I have been obliged to cramp my Verses, and made them rugged to the Reader, that they may be harmonious to the Hearer." DRYDEN J Ibid. p. 206.

El libreto, aunque algo absurdo y banal, está bien hilvanado, con lo humano y lo sobrenatural dosificados sabiamente; pero el mayor mérito de la obra está, sin duda, en la música de Purcell mezclada con el claro diálogo de Dryden en un drama integral, donde algunos personajes de Shakespeare son fácilmente reconocibles bajo formas barrocas, de manera que Próspero se convierte en Merlín, Ariel en Philidel, Calibán en Grimbould y Miranda en Emmeline.

Entre los numerosos pasajes de enorme belleza figura la escena de la escarcha del acto III, con una música convertida en algo físico y tangible que recuerda al coro “tembloroso” de la *Isys* de Lully, bajo una nueva magnitud. En cambio, los cantos de sirenas del acto IV, enormemente sensuales, son precursores de las intervenciones de las muchachas flor de *Parsifal* o de los cánticos mágicos de *Sigfried*.<sup>74</sup> En el gran *pasacaglia* del acto IV, el tema cantado por ninfas y silvos se repite cincuenta y nueve veces, con ingeniosas variaciones fuertemente influidas por Lully o Gluck, mientras en el último acto los hombres de Arturo llegan, después de la tormenta, a una verde isla donde la ninfa Britania los recibe con una *masque* final. Algunos números de esta apoteosis se apartan intencionadamente del refinado estilo purcelliano, como el protagonizado por el mago Comus, símbolo de la felicidad a través del hedonismo y el placer sensual, que rodeado de pescadores y gente del pueblo interpreta un famoso canto de exaltación patriótica para siempre inscrito en la memoria popular.

Vieja Inglaterra, vieja Inglaterra,  
Brindemos en honor de la vieja Inglaterra.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> PRICE C. “*King Arthur*”. *Purcell’s Music and Dryden’s Play*. 435-490. 2. Archiv Produktion. pp. 12-15

<sup>75</sup> Old England, Old England,  
And heigh for the honour of Old England.  
PURCELL H. *King Arthur*. Acto V.





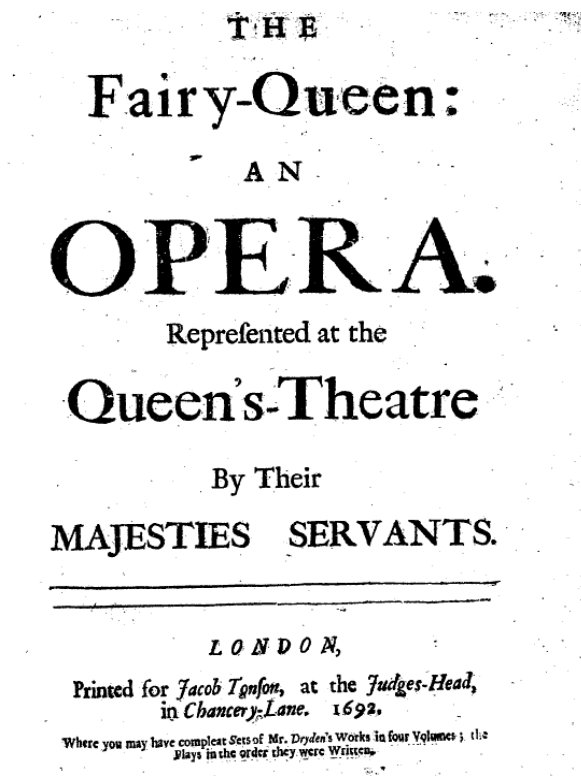
*King Arthur*. Coproducción del N.Y.City Opera y la ENO. 2008

#### 4.4.3. Sus semi-óperas.

A partir del año 1690, los miembros de la United Company, hasta entonces a las órdenes de Thomas Betterton, dieron muestras de descontento. Por eso, cuando en 1693 Cristopher Rich sustituye al antiguo gestor, la crisis estalla. La compañía se escinde en dos. Betterton y un grupo de incondicionales se va al Lincoln's Inn Fields y Rich permanece en el Drury Lane con Purcell, probablemente porque éste prefería el teatro para sus montajes o porque la oferta económica era mejor, pero en cualquier caso, allí se estrenaron sus mejores trabajos, determinados por los gustos de una época empeñada en convertir profundos dramas clásicos en híbridos musicales.

Según Edward Dent, sólo cuatro obras de esta etapa, *The Fairy Queen*, *Bonduca*, *The Tempest* y *The Indian Queen* tienen la suficiente cantidad de música para ser consideradas semi óperas. Más aún, entre ellas sólo *The Fairy Queen* (1692) representa

un todo unitario, a pesar de haber sido concebida como un conjunto de *masques* tangenciales, interpoladas en el transcurso de *A Midsummer Night's Dream*.<sup>76</sup>



En *The Fairy Queen*, la creación de Shakespeare se reviste de una forma nueva con frecuentes concesiones a la galería y escenas absolutamente prescindibles escritas por Betterton, Elkanah Settle y Dryden, quienes procuraron comprimir un poco la acción para hacer sitio a las mascaradas barrocas sin afectar demasiado el desarrollo argumental. El acto I sigue de cerca a Shakespeare, con el rechazo de Hermia a contraer matrimonio, la escena de los artesanos atenienses y la entrada de Titania acompañada por su doncel indio. Al año siguiente se introdujo en este punto la antológica escena del poeta borracho atormentado por las hadas.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> DENT E. *Foundations of English Opera*. op.cit. p. 216.

<sup>77</sup> Aparentemente una caricatura de Thomas Durfey.



*La disputa de Oberón y Titania.* Joseph Noel Patton. s. XIX

En el acto II, la Noche, el Misterio y la Discreción piden al Sueño que acuda pronto a dormir a la reina de las hadas en una escena de estética barroca seguida por el mágico momento en que Puck derrama el jugo de amor en los ojos de Titania y de los enamorados atenienses. En el acto III, la confusión de parejas se desarrolla en forma similar a Shakespeare; los artesanos ensayan su obra de “teatro dentro del teatro” y al despertar, Titania cae rendidamente enamorada del artesano Bottom, convertido en bestia por intercesión de Puck, en cuyo honor se representa una nueva y suntuosa *masque* con dragones, puentes sobre el lago y cisnes, que culmina con el dúo cómico de los rústicos Coridón y Mopsa. Durante el acto IV, se celebra la reconciliación de los amantes y el cumpleaños de Oberon, con la intervención de las cuatro estaciones y la entrada de Febo conducido por cuatro corceles blancos que anuncia el final del invierno. Finalmente, en el último acto, Juno aparece en un carro tirado por pavos reales, en una escena antológica que se prolonga con una serie de números añadidos como el del jardín

chino, donde hadas y mortales, ficción y realidad, mezclan sus fronteras rememorando los grandes finales de las antiguas *masques*.

Intercaladas en la acción, aparecen siete piezas instrumentales, algunos números vocales cerrados y una serie de danzas de clara influencia francesa, como las protagonizadas por los ayudantes de la noche, los segadores, los hombres verdes, los monos o la fastuosa chacona final. Por su parte, los personajes que cantan no son los protagonistas de la obra; ni siquiera Oberon o Puck/Robin, a pesar de su naturaleza mágica, tienen encomendadas arias ni recitativos. En cambio, cantan el Poeta Borracho, Coridon y Mopsa, Juno, Febo, Himeneo, alegorías, hadas y elfos. Algunos personajes mortales como Hipólita y Filóstrato se han eliminado, lo mismo que la representación final del entremés y ninguna de las frases “cantadas” en Shakespeare ha sido musicalizada por Purcell.

Gracias a estas curiosas innovaciones es posible comprender los gustos teatrales de una sociedad más interesada por lo erótico y sensual que por la vulnerabilidad de los comportamientos sociales, cambiantes ante el menor condicionante exterior. Titania, en vez de filosofar sobre la inconstancia del amor, se abandona a la dulzura de la noche, se siente atraída por la virilidad del artesano enmascarado y disfruta con las fantasías mágicas que distraen su ocio. Las gotas derramadas por Puck han abierto de par en par las puertas a su desinhibición, materializada en la fuerte atracción que siente hacia el rudo artesano, cuya condición masculina aparece potenciada por su forma animal. En este momento de desenfreno, caen las barreras sociales y la reconciliación entre aristocracia y menestrales es total.

Sin embargo, bajo ese manto de hedonismo y frivolidad queda aún mucho Shakespeare en la atmósfera mágica y sensual del mundo fantástico magnificado al refejarse en el mundo real de los mortales atenienses. Aunque a simple vista las diferencias entre la obra de Purcell y el original shakespereano parezcan abismales, en realidad son puramente formales, determinadas por el espíritu de una época que quería aparentar frivolidad para olvidar un pasado demasiado sombrío, lleno de muerte y represión. Algo parecido sucedió algunos años después, cuando los franceses del Directorio trataron de olvidar los horrores de la Revolución lanzándose al goce de los placeres de la vida.

Los episodios aparentemente vodevilescoos están estratégicamente diseñados para aligerar el contenido sin negar la oposición fantasía-realidad, reafirmada por comparación. Así, la escena del prosaico y torpe poeta borracho contrasta con los etéreos juegos de las hadas y el burdo dueto de Coridón y Mopsa, con la canción galante “*ye gentle spirits of air*”. Otros momentos shakesperianos de sutileza conceptual se transforman en episodios demasiado explícitos, como la canción “*All ye Spotted Snakes*”, convertida en la intervención de cuatro personajes que ayudan a la reina a conciliar el sueño; o la escena donde Titania compara las consecuencias en su ánimo de las discusiones amorosas con los efectos en la naturaleza del paso del tiempo, sustituida ahora por una intervención de las cuatro estaciones, adaptada a la estética barroca y a la nueva simbología teatral.

Durante muchos años se atribuyó íntegramente a Purcell la música de una versión de *The Tempest* producida por el Drury Lane en 1712; pero las investigaciones de Margaret

Laurie<sup>75</sup> han dado la autoría de esta adaptación a John Weldon, a pesar de la enorme calidad musical de la obra, muy superior a la de cualquier otra composición suya. Entre los números de dudosa atribución figuran: una *masque* de demonios para el segundo acto y otra *masque* final de Neptuno y Amfitrite. En cambio, se sabe con certeza que la *Danza de los Vientos* del segundo acto está tomada del *Cadmus and Hermione* de Lully, que las otras danzas son residuos de producciones anteriores y que las canciones de Ariel del tercer acto, “*Come unto these yellow sands*”, “*Full fathom five*” y “*Dry those eyes*”, pertenecen a la versión de Shadwell de 1674.

En reposiciones posteriores se añadieron: la canción “*Dear Pretty Youth*” (1725), indiscutiblemente de Purcell, algunos números musicales de Thomas Arne (1750), la música de William Boyce compuesta para una adaptación de David Garrick (1756) y la aportación de Thomas Linley, incluida en una revisión de Sheridan (1777). A veces estas versiones se mezclaban, como ocurrió en la producción de J. P. Kemble de 1789, hasta que en 1821, Henry Bishop las sustituyó todas por la suya propia.<sup>78</sup>

La tercera semi ópera de Purcell fue *Bonduca* (1695), basada en el drama original de John Fletcher de lenguaje violento y henchido patriotismo retórico, que se desarrolla en el campamento militar de los bretones, comandados por Caractaco y en el campamento enemigo romano, a las órdenes de Suetonio. En medio del enfrentamiento entre ambos bandos surge la historia de amor imposible entre el romano Junius y Bonvica, la hija menor de Bonduca, donde Purcell repitió los mismos métodos compositivos del *Dioclesian*, pero con una técnica musical más depurada.

---

<sup>75</sup> LAURIE M. *Did Purcell set “The Tempest”?* Proceedings of the Royal Musical Association, 1945. pp. 43-57, en HOLMAN P. *Music in the Restoration Theatre. The Tempest*. ADD 4509 96555-2 Erato Disques, 1994. p.6

<sup>78</sup> CHOLIJ I. *Tempest, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. IV.* op.cit. pp. 684-5.

La partitura contiene siete movimientos instrumentales, tres canciones, dos dúos e impactantes conjuntos corales, como la gran escena ceremonial del tercer acto: “*Hear us, Great Rugwith*”, parecida a la del primer acto de *Dioclesian*. En ella se incluyen las arias del sacerdote, “*Hear ye Gods of Britain*” y “*Dye with Roman Blood the Field*”, danzas religiosas y la marcha patriótica “*Britons, strike Home*”. También resulta interesante destacar la canción de Bonvica en el acto V: “*O Lead me to some peaceful Gloom*”, donde se repite melancólicamente el vocablo *never*, una de las palabras preferidas del compositor.<sup>79</sup>

La última gran semi ópera de Purcell, *The Indian Queen*, basada en una tragedia heroica de John Dryden y Robert Howard (1664), fue estrenada en el invierno de 1695, cuando la mayor parte de la compañía del Drury Lane estaba en plena crisis laboral, por lo que tuvo que ser representada por un grupo de inexpertos actores y cantantes enfrentados a una partitura complicada, definitivamente alejada de la influencia italiana y estructurada en torno a gavotas, minuets y rondós al estilo francés.

La acción dramática, artificial y poco creíble, aparece ambientada en una atmósfera galante de venganzas y pasiones más propia de una corte renacentista o de la antigüedad clásica que de los pueblos indígenas del nuevo continente americano, con un argumento que describe el enfrentamiento de la reina Zempoalla, usurpadora del trono de Mejico, y el capitán Montezuma, representante del Inca del Perú, desarrollado a través de un gran cúmulo de anacronismos históricos y geográficos sólo explicables como parte de la leyenda negra contra del Imperio Español.

---

<sup>79</sup> KING R. *Henry Purcell*. op.cit. p. 176.

En este sentido, la obra sigue la tradición iniciada durante la Commonwealth por las conferencias-recitales de Davenant, *The Cruelty of Spaniards in Peru* y *The History of Francis Drake*, ambientadas en tierras americanas con elementos claramente referidos al enemigo español; y, al mismo tiempo, es un precedente de otras óperas posteriores localizadas en las colonias de ultramar que contribuyen a identificar los conceptos de imperialismo y nacionalismo. Entre ellas figuran: *Polly*, la continuación de *The Beggar's Opera*, transportada al Nuevo Mundo; *The Cherokee*, primera ópera *western* de la historia, compuesta en el siglo XVIII por Stephen Storace; la *Trilogía racial* creada un siglo después por Frederick Delius y las óperas de inspiración hindú, de ambientación caribeña o sobre indios y negros americanos, situadas en mundos lejanos con un vago sentimiento colonial.

La primera versión perdida de *The Indian Queen* jamás ha sido recuperada. En la actualidad, existe un único manuscrito guardado en la Biblioteca Británica (Add MS 31, 449), que incluye partitura y texto, cosa bastante extraordinaria pues nunca existió un libreto previo a la música. Tan poco ortodoxo método de trabajo explica la abundancia de erratas que solían ser corregidas en una revisión final, cosa que desgraciadamente nunca ocurrió debido a la muerte del compositor.

La obra consta de un prólogo y cinco actos escritos en *heroic couplets*, pero la música de Purcell aparece sólo en el prólogo, las *masques* de los actos II y III, el aria de Zempoalla en forma de rondó, “*I Attempt from love sickness to fly*” (acto III), la de Orazia, princesa inca, “*They tell us that you mighty powers above*” (acto IV) y la escena del sacrificio final (acto V).



A lo largo de la acción dramática se suceden episodios de claro sabor barroco, como en el prólogo, donde una pareja indígena, casi de niños, profetiza la destrucción de su inocencia idílica con un lenguaje artificial, muy alejado de la realidad americana, en la línea de las teorías del buen salvaje defendidas por autores como Jean Jacques Rousseau. Así mismo, en el acto III, el croar de los sapos se encarna en un misterioso ser de oscura voz que contrasta con los cánticos ligeros de los espíritus aéreos para intensificar la sensación de condena; y en el acto II, dos personajes alegóricos representan los rasgos predominantes de la personalidad de la reina Zempoalla, la Fama y la Envidia, esta última exagerando las eses de su texto para imitar el sonido sibilante de la perversa serpiente, símbolo del mal.

Qué sonido tan agradable es éste  
que hacen mis serpientes al silbar.<sup>80</sup>

La escena del sacrificio final del acto V es el momento mágico de la obra donde la música de Purcell confiere a la reina la majestad que las palabras le denegaron. El coro final es tristísimo, como una premonición de la inmediata muerte del autor, una despedida en donde belleza y dolor se mezclan con incontenible emoción, final sublime demasiado sombrío para la época, que su hermano Daniel sustituyó por otra *masque* nupcial, amable y competente, con un nuevo final feliz estrenado en 1696, cinco meses después de la muerte del compositor.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> What Flattering noise is this,  
At which my snakes all hiss.

PURCELL H. *The Indian Queen*. Acto II.

<sup>81</sup> PRICE C. *Henry Purcell. The Indian Queen*. 444 339-2. L'Oiseau Lyre. Decca. Londres. 1994. pp. 8-10.

#### 4.4.4. Su música incidental.

Al margen de sus cuatro semi-óperas, Purcell aportó, en los últimos años de su vida, la música incidental de unos cincuenta dramas, publicada después de su muerte por su viuda en una selección titulada *Orpheus Britannicus* (1698).<sup>82</sup> El amplio espectro temático de estas piezas abarcaba desde los argumentos históricos de *The Distressed Innocence, or The Princess of Persia*, de Elkannah Settle (1690), *Henry, the Second King of England*, de William Monfort (1691), o *The Indian Emperor, or the Conquest of México* de Dryden y Robert Howard, hasta las comedias satíricas de Thomas Southerne.

Entre las piezas dramáticas musicadas por Purcell merece especial mención la extensa obra en tres partes de Thomas Durfey, *The Comical History of Don Quixote*, de más de nueve horas de duración, que narra las andanzas del caballero Don Quijote de la Mancha y su escudero Sancho Panza adaptados al medio inglés, con una rara mezcla de elementos cómicos y trágicos, absurdos y profundos, extravagantes y sencillos, pero sin incindir en la grandeza universal de los personajes arquetípicos de Cervantes.

Las dos primeras partes se estrenaron en el Dorset Garden en mayo de 1694, mientras la última se presentó en julio del mismo año conformando una especie de ópera de veintiséis números musicales, pertenecientes en su mayoría a John Eccles y Henry Purcell. Muchos de los personajes de la primera parte del *Quijote* cervantino, Sancho, Marcella, Cardenio y Altisidora, deambulan por esta obra no demasiado consistente e interpretan canciones que mezclan lo popular y lo virtuoso en el más puro estilo de la Restauración, junto a otros personajes inventados por el autor de la nueva versión.

---

<sup>82</sup> KING R. *Henry Purcell*. op cit. p. 142.

En la primera y segunda parte destacan el dúo “*Sing all ye Muses*”, el solo de bajo que canta el mago Montesmo “*Let the Dreadful Engines*”, el diálogo “*Since Times are so bad*” y el solo de trompeta “*Genius of England*”. Sin embargo, la más lograda aportación es la *mad song* (escena de locura) que Altisidora canta en la tercera parte para tratar de enamorar inútilmente a Don Quijote. Poseída por contradictorias pasiones, la joven, melancólica o alegre, baila, canta, se enfurece y finalmente interpreta, primero dulcemente y luego desesperadamente, el número “*From Rosy Bowers*”, una canción con la que Purcell dice adiós a la vida.<sup>83</sup>

Debilitado por la tuberculosis, Purcell trabajó hasta el último día de su existencia en una reposición de *Timon of Athens*, de Shakespeare (1695) y en la música incidental de *Pausanias, the Betrayer of his Country*, de Richard Norton (1695). Para el drama shakesperiano, trivializado según el espíritu de la época, compuso una *masque* mucho más corta y menos pretenciosa que la de *Dioclesian*, totalmente independiente de la trama argumental de la obra, escrita para ayudar a los inexpertos cantantes y actores del Drury Lane en competencia con los veteranos del Lincoln’s Inn Fields.

El divertimento se iniciaba con el dúo de ninfas “*Hark! How the songsters*” y evolucionaba hacia temas pastoriles súbitamente interrumpidos por un Baco burlón que se mofa de los rústicos amantes en el número “*Return, Revolving Rebels*”, contestado en estilo recitativo por Cupido, papel representado por el cantante niño Jemmy Bowen, para quien Purcell compuso algunas de sus mejores piezas.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> BURELL V. *En Torno al Quijote*. Programa del Festival Internacional de Santander. 2005. pp. 182-4.

<sup>84</sup> PRICE C. *Purcell’s Music for Dioclesian and Timon of Athens*. 447 071-2. Archiv Productions, Alemania, 1994. pp. 14-15.

La víspera de la festividad de Santa Cecilia de 1695, empeoró el estado de salud de Henry Purcell, que falleció en la madrugada del veintidós de noviembre. Con él, también murió la oportunidad de crear una verdadera ópera vernácula, pues su música soberbia desgraciadamente permaneció instalada en la superficialidad de la época que le tocó vivir y, tras su muerte, nadie fue capaz de llenar su vacío en la escena británica, ni ningún otro autor pudo emular su talento ni su dominio de la composición.

De esta forma, con la ausencia de una verdadera gran ópera barroca, culminó el teatro musical de la Restauración, condicionado por la mentalidad lúdica del público británico, cansado de pensar y sufrir en silencio la represión puritana; limitado por la política teatral de los empresarios londinenses y determinado por la nueva actitud imitativa de la clase dirigente, que sustituyó modelos italianos por modelos franceses después del dorado exilio en la corte de Versailles.

Henry Purcell supo adaptarse a este esquema y convertir su música en un mero adorno destinado a enriquecer los artificiosos libretos animados por el espíritu de la Restauración. En *King Arthur*, la inclusión de números musicales bellos y efectistas transformó los versos de Dryden en un trivial divertimento salpicado de patriotismo y humor; en *The Fairy Queen*, una serie de suntuosas *masques* tangenciales a la acción desdibujaron el drama filosófico de Shakespeare; en *The Tempest*, las numerosas aportaciones musicales oscurecieron el profundo mensaje original; en *Bonduca*, la diversidad de métodos compositivos aumentó la complejidad del verbo inflamado de Beaumont y Fletcher; y en *The Indian Queen*, la elaboradísima partitura complicó aún más el anacrónico argumento inicial. En todas estas obras la música es magnífica, pero

no es el verdadero vehículo operístico del texto, capaz de dar luz al mensaje y canalizar eficazmente la acción.

Sin embargo, esta aparente e intencionada frivolidad respondía a los nuevos comportamientos sociales de un pueblo que intentaba olvidar bajo el manto del hedonismo las inseguridades provocadas por una situación política inestable y a veces letal. Así, las semi-óperas de la Restauración se llenaron de episodios vodevilesco representados por personajes completamente ajenos a la trama central que respondían a la fórmula barroca de contrastar conceptos, oponer fantasía a la más burda realidad y enfrentar a la belleza etérea, la fealdad, a lo prosaico, lo poético y a la virtud, la maldad.

Otros episodios se desarrollaban en ambientes exóticos que evocaban el Nuevo Mundo, diseñados para reforzar la mentalidad imperial. El enemigo español volvió a estar presente, no ya como oponente militar, sino como amenaza directa para los intereses comerciales e imperiales ingleses; por eso, desde las instituciones se promovió una campaña de desprestigio público de todo lo español y desde los escenarios londinenses se condenó la colonización hispana en América, que, según la leyenda negra, suponía la destrucción de la inocencia idílica del noble salvaje y su completa aniquilación.

En este sentido, la frivolidad de la época entrañó un peligroso contenido político, mucho más profundo de lo que aparentaba ser. Bajo los galantes escarceos de una anacrónica pareja de niños indios, reapareció una intención política semejante a la de las explícitas obras propagandísticas de la era de Cromwell, en las suntuosas *masques* tangenciales de cualquiera de los títulos de Purcell, se escondió un mensaje soterrado diseñado para exaltar la institución monárquica imperial y en las revisiones shakesperianas, afloró una

mentalidad conservadora y defensora del orden social vigente, basada en un enorme anhelo de superación social.

Aunque aparentemente el contenido de las adaptaciones shakesperianas se tergiversó en aras de la espectacularidad, también quedó aún mucho Shakespeare en el espíritu refinado y sensual de *A Midsummer Night's Dream*, en las fantásticas localizaciones de *The Tempest* y sobre todo en la musicalidad. Las obras de Shakespeare reflejan el gran amor a la música que caracterizó a la época Tudor. Hasta Enrique VIII compuso música y su hija Isabel luchó denodadamente por conservar las suntuosas *masques* cortesanas frente al puritanismo que amenazaba constantemente la nación.

En este contexto, Shakespeare aprendió a amar la música y a incorporarla en casi todas sus obras, no sólo a través de sus canciones incidentales, sino en sus versos, blancos o rimados, que testimonian su gran oído musical. Ésta es una de las razones por las que los textos de Shakespeare se prestan a ser transformados en óperas, a pesar de la enorme dificultad que implica aprehender en su totalidad su riqueza, pues su visión dramática se completa en sí misma con tanta musicalidad que no hay espacio para más.

La moda de las adaptaciones musicales shakespearianas se inició después de la Restauración, cuando un público hambriento de diversiones se lanzó a los teatros para recuperar el tiempo perdido durante los tristes años de represión. Purcell y Dryden tuvieron un papel importante en esta recuperación, con versiones no demasiado ortodoxas pero que conservan el espíritu shakesperiano y alimentan el furor por las revisiones musicales que continuó en el siglo XIX, el XX y el XXI.

En cuanto a inspiración musical, Shakespeare está por delante de todos sus competidores; Goethe viene detrás con sesenta adaptaciones musicales; luego Byron y Scott, con cincuenta y cinco cada uno. En cambio, otros contemporáneos de Shakespeare como Webster y Marlowe no fueron objeto de adaptaciones a la moda de la Restauración, acaso por sus temas oscuros que resultaban poco atractivos al nuevo público, hedonista y sensual.

Para llegar a potenciar textos literarios, propios y extranjeros, a través de partituras de calidad, la ópera inglesa necesitó muchos años de intentos fallidos, condicionados por una actitud imitativa que se inició durante la etapa Tudor y se prolongó hasta bien entrado el siglo xx, cuando compositores de la talla de Benjamín Britten forjaron una verdadera ópera nacional, basada en fuentes literarias solventes, convertidas en un todo orgánico cantado de principio a fin.

Sin embargo, a lo largo del arduo camino recorrido hubo momentos brillantes que se remontan a los divertimentos cortesanos del siglo xvii, considerados en la actualidad como precedentes del género con una antigüedad similar a la de otros países cuya ópera data de cuatrocientos años atrás. La más completa relación de estas representaciones y divertimentos musicales tempranos aparece en la *List of English Plays Written Before 1643 and Printed Before 1700*, de W. W. Greg, publicada por la Bibliographical Society en 1900; obras raras y olvidadas que también fueron catalogadas por John Nichols bajo el título de *The Progresses, Public Processions &c. of Queen Elizabeth* (1823), y *The Progresses, Processions and Magnificent Festivities of King James*, (1828).

Si Ben Jonson no hubiese existido, estos espectáculos privados compuestos por artistas poco sujetos al dominio público, a veces representados en una única ocasión, nunca hubiesen entrado a formar parte de la verdadera literatura; pero gracias a la profesionalidad y a la calidad de sus veintiocho títulos, la *masque* inglesa empezó a ser considerada como un sub-género literario interpretado por aficionados aristocráticos camuflados con *masks* en un ambiguo y refinado juego de identidades; en otras palabras, una manifestación seria de arte dramático, a pesar de las connotaciones lúdicas determinadas por las *masqueries* o *masquerades* francesas, mucho más visuales y livianas que las abstracciones de marcada influencia italiana o medieval.

Durante el reinado de Jacobo I se representaron, en total, treinta y siete funciones cortesanas en escenarios palaciegos, Inns of Court y aristocráticas mansiones, distribuidas según su material dramático en: mitológicas, astronómicas, mitológico-alegóricas, alegórico-románticas y alegórico-históricas. De esta reiterada naturaleza alegórica nace una de las constantes más significativas de la ópera inglesa, caracterizada desde tiempos remotos por su contenido simbólico expresado en forma de sutiles sugerencias poéticas que sustituyen el carácter didáctico de los *moralties* medievales.

El origen de la ópera inglesa está en la representación musical de estas alegorías referidas a ideas abstractas, dirigidas a un público elitista capaz de comprender el significado metafórico de personajes, imágenes y alusiones que comparten el mismo manierismo de otros productos culturales de la época. En este sentido, las primeras manifestaciones del género se alejan de los estímulos pasionales de la ópera romántica y, en cambio, conectan con el simbolismo conceptual de la ópera contemporánea, plena



de mensajes destinados también a un público cultivado, conocedor de las múltiples referencias culturales que sitúan la intención del autor.

Aunque la acción dramática se desarrollaba a través de los parlamentos hablados, la música, “a la manera italiana”, contribuía a reforzar los mensajes panegíricos o satíricos contenidos en las alegorías gracias a la inspiración y al oficio de los compositores de la época que, sin embargo, tenían una relevancia menor a la del dramaturgo y a la del arquitecto teatral, encargados de la elegancia, elaboración y calidad artística del conjunto, donde a menudo se echaba en falta una verdadera idea central.

A pesar del indudable origen italiano de los primeros *disguisings* y *mummings*, las *masques* propiamente dichas, con intervención de alegorías, personajes mitológicos, profusión de ballets y gran espectacularidad escénica, provienen de la ópera italiana aclimatada en Francia, concretamente de la corte del Rey Sol, donde Lully se hizo con el monopolio operístico francés, caracterizado por una música concreta y funcional. También en España se representaron este tipo de fábulas mitológicas de corte ovidiano revestidas del consabido disfraz pastoril, como *La Púrpura de la rosa* y *Celos aún del aire matan*, de Calderón de la Barca, donde se reflejan los graves ideales de todas las monarquías europeas elevadas al espacio olímpico de los dioses.

Era inevitable que la tradición clásica llegara a Inglaterra a través de la influencia de la literatura francesa e italiana, mucho más avanzada que la inglesa durante la Edad Media y los inicios del Renacimiento. El mismo Chaucer tomó su poema más extenso, *Troilus and Cressida*, de *Il Filostrato* de Boccaccio; las refinadas obras representadas en las capillas reales, como el *Endimion* de John Lyly, se nutrieron de la literatura clásica

recuperada por la mentalidad renacentista continental; y la estética pastoril se extendió por toda Inglaterra a través de obras como *The Shepherds Calendar*, que marcó el inicio del género con un sabor bucólico propio de la campiña inglesa, inalterable para siempre en la literatura nacional.

La *Arcadia* de Philip Sidney tuvo como precedentes remotos algunas narraciones clásicas al estilo de *Daphnis y Chloe* o el *Satiricón*, y como influencias más cercanas, la *Arcadia* de Sannazzaro o la *Diana enamorada* de Jorge de Montemayor. Otras obras, como el *Comus* de Milton, se inspiraron en las traducciones latinas de las *Fabulas* de Esopo, parafraseadas por John Ogilby, o en modelos franceses e italianos representados por *Il pastor Fido*, de Giovanni Battista Guarini, o la *Aminta*, de Torcuato Tasso. Así, la literatura pastoril quedó constituida como el más claro determinante literario de la ópera británica del siglo XVII, rescatada de la tradición renacentista por artistas tan brillantes como Purcell y Blow, con un sabor que emana directamente de la campiña inglesa y que mezcla a lo arcádico el elemento histórico para recrear un ambiente de felicidad idílica propia.

Entremezclados con los contenidos serios, pronto aparecieron los primeros elementos cómicos “contaminantes”, algunos provenientes de la literatura española a través de un género menor denominado zarzuela y a la gran difusión de algunas obras hispanas, como el *Quijote* revisado por sus primeros adaptadores al medio inglés. Entre otros, Eccles y Purcell, construyeron su personal versión de la obra, donde los personajes cervantinos deambulan por nuevos escenarios, lloran, aman, ríen e interpretan canciones que mezclan lo popular y lo virtuoso con un estilo fársico muy alejado de la grandeza y profundidad del original.

La obra de Cervantes tuvo una enorme difusión y una excepcional influencia en la Inglaterra del siglo XVII, donde se tradujo la primera parte del *Quijote*, se estrenaron dos comedias de tema quijotesco de John Fletcher y Nathaniel Lee y se publicó de *The Second Maiden's Tragedy*, de Philip Massinger, basada en otra historia interpolada en la primera parte del *Quijote*. A partir de entonces, el impacto cervantino fue fulminante. Fletcher y Massinger, estrenaron *The Double Marriage*, inspirado en el episodio de la ínsula de Barataria; Fletcher y Shakespeare, el *Cardenio*, desgraciadamente perdido en la actualidad; Edmund Gayton publicó una selección de pasajes comentados con el título, *Pleasant Notes upon Don Quixot*, y John Phillipe, una nueva traducción. Pero a pesar de tan importante repercusión, el *Quijote* siguió siendo, en Inglaterra, una obra apreciada en un principio sólo en su doble faz irónica y poética, hasta que el profundo componente filosófico de los personajes centrales de la novela fue descubierto, como ya se ha señalado, a raíz del poema de Samuel Butler, *Hudibras*.

A medida que la Guerra Civil se aproximaba, la verdadera poesía empezó a desaparecer de las obras escénicas cultivadas por James Shirley o Davenant, de manera que cuando los teatros se cerraron en 1642, el teatro inglés era ya una vaga sombra de lo que había sido en el pasado. Con la República, cesaron los lujosos divertimentos cortesanos, pero una vez superado el gobierno de Cromwell, el teatro de la Restauración recuperó su carácter festivo en forma de semi-óperas, donde confluyen vestigios del drama medieval alegórico, reminiscencias del patrón aúlco, influencias del refinamiento galo y rasgos burlescos heredados de la *antimasque*. Las representaciones musicales se trasladaron, entonces, a los teatros de Londres, haciendo más fácil la estimación de las obras presentadas a través de los anales de las principales compañías de la época, The King's

Players o The Duke's Players, fusionadas en la United Company, a la muerte de Davenant.

Al margen de estos híbridos dramáticos y de la abundante música incidental, muy pocas obras inglesas de este siglo pueden considerarse óperas “puras”. Por ejemplo, *The Siege of Rhodes*, de William Davenant, aunque cantada enteramente de principio a fin, por su contenido político y su austeridad puritana, trasciende lo operístico para convertirse en un drama propagandístico con música teatral.

Más cercana a la verdadera esencia del género se sitúa *Cupid and Death* de Mathew Locke, cuyos recitativos a la italiana transmiten emociones y estados de ánimo hasta ahora sólo expresados a través del texto hablado. Sin embargo, en la actualidad se considera a *Venus and Adonis*, de John Blow, como la primera verdadera ópera inglesa por espíritu y naturaleza, seguida muy de cerca por el *Dido and Aeneas* de Henry Purcell, que representa un paso adelante por sus arias cerradas y recitativos continuos, bellos y lógicos como perfectas piezas de declamación.

El contenido dramático de estos primeros balbuceos del género estaba estructurado en torno a la alegoría política, el nacionalismo patriótico, la elegante estilización de la realidad y el inimitable sentido del humor. En cambio, el espíritu religioso no estuvo presente en las primeras manifestaciones operísticas del siglo XVII, aunque el *Comus* de Milton representó una excepción de espiritualidad puritana, frente a obras más livianas con efectos teatrales y recursos dramáticos de gran espectacularidad, precedidos por prefacios del autor que arrojaban luz sobre no pocos aspectos del teatro musical de la época con indicaciones concretas aclaratorias de la acción.

En general, la ópera se ha definido como una gran alegoría o metáfora de la vida; por ello no es de extrañar que, frente a las *masques* y semi óperas “impuras”, las mejores óperas “puras” del siglo XVII inglés tomaran como modelo sendas manifestaciones de poesía alegórica. *Venus and Adonis* se basó en un poema de Shakespeare y *Dido and Aeneas*, inspirada en el libro IV de *La Eneida* de Virgilio, apareció como respuesta a la pequeña pieza de Blow. En ambas, el tema clásico está tratado según las referencias de la literatura pastoril, sobre todo en *Venus and Adonis*, donde el argumento describe una situación idílica rota por la tragedia que desestabiliza la perfecta felicidad arcádica. En cambio, en *Dido and Aeneas* el componente bucólico aparece tamizado por la alegoría política que se identifica con la tragedia del pueblo inglés, abandonado por un rey condicionado por las brujas que representan la influencia negativa del catolicismo desestabilizador.

A partir del *Comus* de Milton, se produjo un desdoblamiento entre lo pastoral y lo ultraterreno y los contenidos alegóricos aparecieron sistemáticamente revestidos por un disfraz pastoril. Así, mientras lo bucólico satisfacía el gusto por los ambientes idílicos clásicos, lo ultraterreno recuperaba la afición por la magia negra medieval, representada desde los orígenes del teatro inglés por magos, espíritus tutelares y alegorías simbólicas que encarnan el bien y el mal.

Otro rasgo constante del teatro musical vernáculo es la continua crítica de conductas reprobables desde el sentido del humor, alentada en sus orígenes por algunos productos literarios de importación, como el *Quijote* cervantino, incorporado a la literatura inglesa en su vena más histriónica y burlesca. Ya en los dramas isabelinos y jacobeos, el humor servía para rebajar momentos de tensión, lo mismo que en las *antimasques* anteriores a

la Guerra Civil, donde actores profesionales, distintos a los intérpretes aristocráticos, contribuían con su vis cómica a humanizar los profundos contenidos simbólicos, los asuntos demasiado graves y la extravagante escenificación.

El contrapunto de humor era siempre encomendado a profesionales o sirvientes cualificados, mientras que los contenidos alegórico-poéticos eran interpretados por los mismos anfitriones y sus distinguidos amigos, en una distribución clasista de papeles que marcó para siempre el carácter elitista del género operístico mundial. Sin embargo, el panegírico y la sátira no llegaron a mezclarse del todo hasta que, gracias a Ben Jonson, la *masque*, propiamente dicha, y la *antimasque*, en clave de humor, iniciaron un diálogo en el que la primera probaba la función del gobierno y la segunda proponía como mejorar su gestión.

A pesar de que el elemento cómico estuvo presente desde los inicios del teatro musical británico, el humor brilló por su ausencia en las tristes representaciones de “opera puritana”, un producto propagandístico creado durante la República de Cromwell, basado en crónicas históricas que glorificaban la grandeza y supremacía militar del Imperio Británico frente a sus posibles adversarios, entre los que ocupaba un lugar destacado el Imperio Español. La imagen negra de España como tierra de un rey fanático, de conquistadores salvajes y de nobles perezosos fue difundida por toda Europa a través de una maraña propagandística tejida en torno a cualquier ámbito de la vida humana, sustituida luego por el fervor patriótico dieciochesco y por el nacionalismo romántico, basado en el interés hacia lo folclórico y lo popular.

Con esta mezcla de elementos fantásticos, alegóricos, bucólicos y satíricos se define el teatro musical inglés de la segunda mitad del siglo XVII, representado por una de las pocas óperas artúricas conocidas de la historia inglesa, *King Arthur*; un raro espécimen lleno de humor, magia, sentimentalismo y espectáculo donde la música de Purcell y la poesía de Dryden están a un mismo nivel. Entre los momentos emblemáticos de la obra hay algunos tan significativos como el “*Old England*”, ejemplo perfecto de cómo los contenidos alegórico-patrióticos pueden aparecer planteados desde el humor, con un populismo intencionadamente cercano a la vulgaridad que arraigó de manera fortísima en la conciencia colectiva necesitada de productos fácilmente identificables por el pueblo llano.

La era de los Estuardos posteriores a Cromwell fue el comienzo de una etapa anti-heroica, alejada intencionadamente de las hondas convicciones de la Guerra Civil y caracterizada por la proliferación de dramas musicales de contenido político, como el *Albion and Albanius* de Dryden y Grabu, cuyos textos panegíricos y personajes destinados a engrandecer las figuras regias en un momento de extrema inestabilidad son un claro ejemplo de lo que no se debe hacer en ópera.

También se revisaron abundantes dramas clásicos de tema histórico o sobrenatural, como *A Midsummer Night's Dream* o *The Tempest*, con adaptaciones triviales a la francesa, muy distintas de los contenidos filosóficos del drama renacentista inglés, enriquecidas por la brillante música de excelsos compositores, como Purcell, y adornadas por complicadas puestas en escena versallescas, que de alguna manera compensaban el empobrecimiento intelectual.

En cuanto a sus personajes, la ópera inglesa ha sido siempre, aun sin proponérselo, profundamente psicológica, porque es heredera directa de Shakespeare y de toda la tradición del teatro clásico, donde abundan los personajes “raros” e individuales, en el sentido moderno de “distintivos” o “especiales”, como Dido, reina de Cartago, mujer a la vez dura y vulnerable, con un fuerte instinto personal que da lugar a conductas esquizoides alejadas del resto de la sociedad; o como Zempoalla, monarca de un anacrónico país, que une a su personalidad distintiva lo “ambiguo” de una atmósfera galante más propia de una corte renacentista que de los pueblos indígenas del continente americano donde se sitúa la acción.

La singularidad de la ópera inglesa emana, en gran medida, de sus personajes singulares, entre los que figuran las divinidades olímpicas, los animales monstruosos, los seres humanos de rasgos hispanos, negros o moriscos que representan el elemento transgresor frente a la corrección británica, las figuras mágicas en la línea de Comus y Próspero, con una naturaleza distinta a la del resto de los mortales y un valor añadido como metáforas de la realidad conceptual; y, finalmente, una gran variedad de brujas, hadas y duendes, cuya relación con los personajes de *Macbeth* o de Middleton parece menos probable que su relación con la antigüedad clásica y la magia negra medieval.

El público inglés quedó fascinado para siempre por estos personajes de connotaciones distintas, ajenos a la normalidad, pronto sustituidos por los mendigos, prostitutas y criminales de la revolucionaria *Beggar's Opera* de John Gay, donde se mezcló la afición por la sátira y el interés por la persona que se sale de las normas de convivencia social. Algún tiempo después, los personajes operísticos llegaron a la individualidad por la singularidad social de sirvientes negros, piratas aventureros, gitanos trashumantes o



libertinos seductores que reafirmaban, por oposición, la sensación de seguridad del público burgués. Sin embargo, en estos apasionados transgresores no aparece la profundidad metafísica de los modernos *outsiders* de Britten, que representan aspectos opuestos de una misma realidad social.

Condicionada por su marcado carácter político, en cada etapa de la historia fueron apareciendo las óperas que la actualidad demandaba. Las *masques* aristocráticas respondieron a la política cortesana anterior a la Guerra Civil; la ópera propagandística, a la era de Cromwell; y las adaptaciones musicales de dramas clásicos, al nuevo público de la Restauración. Cuando estos modelos dejaron de ser válidos, surgieron nuevas manifestaciones artísticas nacidas de nuevas realidades sociales, como las *ballad operas*, en contestación a los enormes contrastes sociales del siglo XVIII, las almibaradas óperas románticas, fruto de la represiva mentalidad victoriana, o las óperas metafísicas modernas, consecuencia de los terribles enfrentamientos que condicionaron a la generación traumatizada por la Guerra Mundial. En la actualidad, la política está más presente que nunca en la producción operística nacional, con obras convertidas en verdaderas parábolas de una nueva realidad que intenta sustituir los referentes culturales desaparecidos por elementos de enorme ambigüedad.

Con el correr de los años, la ópera británica llegó a conformar inexorablemente una morfología propia que no se gestó por generación espontánea, sino gracias a los precedentes acumulados entre el Renacimiento y el Barroco inglés. Si el éxito desmedido de la ópera italiana no hubiese frenado su desarrollo, estos primeros balbuceos hubiesen desembocado pronto en una ópera nacional bien definida, pero la

persistente actitud imitativa de empresarios y creadores retrasó considerablemente la evolución del género que tardó muchos años en alcanzar su completa identidad.

La ópera vernácula llegó a su madurez después de un largo camino enmarcado por el *Dido and Aeneas* de Purcell y el *Peter Grimes* de Britten. En medio de estas dos cumbres del teatro musical británico se inscriben muchos intentos, más o menos frustrados, pertenecientes a distintas épocas, que se definen por la supremacía de lo alegórico en el siglo XVII, lo satírico en el XVIII, lo convencional en el XIX, lo metafísico en el XX y lo transgresor en la ópera actual.

Sin embargo, a pesar de las variantes determinadas por el contexto histórico, algunos rasgos característicos se han mantenido inalterables para siempre en el género nacional, como el revisionismo literario, el nacionalismo patriótico, la alegoría simbólica, el individualismo, la intención satírica o el inefable sentido del humor, que han marcado la evolución de la titubeante ópera anglófona hasta convertirla en un hecho diferencial de la cultura británica, distinto y distante de la ambiciosa ópera continental.



## **CAPÍTULO 2**

### **LA ÓPERA DIECIOCHESCA**



### III. CAPITULO 2. LA ÓPERA DIECIOCHESCA

#### 1. ÓPERA ITALIANA Y ÓPERA BRITÁNICA

El siglo XVIII trajo un aumento de nivel de vida en ciertos sectores privilegiados de la sociedad británica por el creciente comercio colonial y por una estabilidad política, que se tradujo en el desarrollo de un espíritu clásico, sujeto a la convención más que a la inspiración, a la razón más que a la pasión y a la forma más que a los contenidos. Sin embargo, a lo largo del siglo ilustrado se estaba fraguando una de las mayores revoluciones culturales de la historia, el movimiento romántico, que se negaba a aceptar cualquier forma artística convencional.

El protagonismo estrictamente literario, en estos años fronterizos, recae en Alexander Pope que, refinado y elegante, busca la perfección formal dentro del orden social establecido. Entre los seguidores de Pope sobresale George Crabbe, encargado de introducir el elemento inquietante en la aparente felicidad idílica del pueblo inglés, mientras el escocés James Thomson, en vez de seguir a Pope, tomó como modelo el *blank verse* de Milton para acercarse a una concepción pre-romántica de la naturaleza. Si Crabbe se inspiró en Pope y Thomson en Milton, Thomas Gray siguió el estilo heroico de Dryden, William Collins se acercó al exotismo de la mano de los clásicos y, otros poetas, como William Cowper, Robert Burns y sobre todo, William Blake, creador de una extensa mitología propia con la que simbolizaba las fuerzas opuestas en el interior del alma humana, se aproximaron cada vez más al apasionado espíritu romántico.

La influencia de estos poetas, todavía muy condicionados por el espíritu clásico, no fue determinante para el desarrollo del género operístico inglés, a pesar de algunas significativas excepciones, como las dos obras compuestas por Handel durante su estancia en Cannons, en 1718: la ópera *Acis and Galatea*, con libreto de John Gay y aportaciones de John Hughes, basado en las pastorales de Pope y en las traducciones hechas por Dryden de *Las metamorfosis* de Ovidio (libro XIII); y el oratorio sacro *Esther*, con textos de Alexander Pope, basados en una tragedia de Racine. También es justo reconocer la trascendencia del libreto del *Alfred* de Thomas Arne, escrito por James Thomson, en cuyo tercer acto se interpretaba la oda *Rule Britannia*, que pasó a la historia como un himno de exaltación patriótica.

Con los años, algunos creadores de ópera moderna buscaron en estos poetas del pasado su fuente de inspiración; entre ellos Benjamín Britten y el libretista Montagu Slater, que encontraron en el poema de Crabbe, *The Borough*, la base literaria idónea para su emblemático *Peter Grimes*.

A pesar de las abundantes obras en verso, la mayor aportación de estos años a la literatura inglesa fue escrita en prosa por los padres de la novela moderna, cuyas obras no se materializaron en nuevas óperas, a excepción de la influencia de Swift y Defoe en la aparición de la pastoral urbana *The Beggar's Opera*, o la huella de Fielding en la forma paródica de describir una sociedad salvaje marcada por todo tipo de actitudes extremas, en la que horribles crímenes convivían junto a las costumbres más refinadas de la clases aristocráticas.

Otros narradores de la época fueron Samuel Richardson, que introdujo el estilo epistolar en argumentos cercanos a la novela rosa, Tobias Smollet, cuya relación con la ópera se limita a una obra dramática sobre el mito clásico de Alceste, para la que Handel escribió música incidental, el excéntrico Laurence Stern, recuperado en la actualidad para el gran público a través de la película inspirada en su obra *Tristram Shandy*, y Oliver Goldsmith, autor de *The Vicar of Wakefield*, conocido también por sus poemas y comedias como *She Stoops to Conquer*, basada en equívocos al estilo de Molière.

Con la llegada al trono de Guillermo III, se inició un proceso de antagonismo hacia todo lo francés, que había dominado las artes durante los reinados de Carlos II y Jacobo II. Un desmesurado apetito hacia la ópera italiana, especie de lengua franca que se hablaba en toda Europa, creció entre las clases aristocráticas londinenses hasta el punto de robar protagonismo al drama hablado y ser denostado por algunos intelectuales de la época, como Samuel Johnson, que definió el género como un entretenimiento exótico e irracional.<sup>1</sup>

Las clases medias se conformaban con asistir a espectáculos teatrales mas cercanos a la moral burguesa, como las comedias de George Lillo y Nicholas Rowe; las tragedias de Samuel Johnson, los dramas de Joseph Addison y Richard Steele, fundadores de los periódicos *Tatler* y *Spectator*, o las piezas lacrimosas de Richard Cumberland, muy populares hasta la fulgurante entrada en escena del irlandés Robert Brinsley Sheridan, autor de *The Duenna*, una nueva *ballad opera* de referencia que insufló vida al género en la segunda mitad del siglo XVIII. En cuanto a las clases populares, se produjo un fenómeno de identificación sin precedentes entre ellas y un tipo de espectáculos

---

<sup>1</sup> Opera: an exotic and irrational entertainment. JOHNSON S. *A Dictionary of the English Language*. Londres, 1755.



paródicos de honda raigambre popular que, en medio de la tiranía de la ópera italiana, lograron identificar a la ópera inglesa con raíces literarias propias

El extraordinario éxito de la ópera italiana en Londres llegó a convertirse en un lastre para los compositores que querían ver representadas sus obras en lengua inglesa. No existe ningún registro que pruebe la existencia de este tipo de espectáculos en los escenarios de Londres durante el siglo XVII, de forma que los ingleses sólo los conocían a través de cronistas como Charles Burney y viajeros como John Evelyn que, en 1643, inició un gran periplo por Francia e Italia, donde tuvo ocasión de presenciar, con enorme entusiasmo, una ópera italiana en Venecia:

En la noche, con localidades adquiridas previamente con lord Bruce, fuimos a la ópera, que son comedias (y otras obras teatrales) representadas en música recitativa por excelentes músicos vocales e instrumentales, variedad de escenas pintadas y diseñadas con no poca perspectiva, máquinas voladoras en el cielo y otros cambios maravillosos... Lo cual mantuvo en vilo nuestros ojos y oídos hasta las dos de la madrugada...<sup>2</sup>

La *opera seria* a la italiana se basaba en la exaltación del artificio a través de una serie de rígidas convenciones formales. Los argumentos farragosos se extraían de romances y poemas épicos protagonizados por héroes de dimensiones sobrenaturales, con las pasiones y sentimientos expresados de acuerdo a rígidas convenciones teatrales, continuas referencias a la política de la época y el obligado final feliz, metáfora del poder catártico del arte y el artista, impuesto como norma durante los dos siglos siguientes. En cuanto a lo estrictamente musical, la acción dramática se desarrollaba en

---

<sup>2</sup> This night, having with my Lord Bruce taken our places before, we went to the Opera, which are Comedies (and other plays) represented in Recitative Music by the most excellent Musicians vocal and Instrumental, together with variety of Scenae painted and contrived with no lesse art of Perspective, and Machines, for flying in the aire, and other wonderfull motions...This held us by the Eyes and Eares til two in the morning...

EVELYN J. Venecia, 1645 en, WHITE E. W. *A History of English Opera.*, en WHITE E. W. *A History of English Opera.* Faber and Faber, G.B. 1983. p. 51.

los recitativos *secchi*,<sup>3</sup> interrumpidos por arias *da capo*, distribuidas según la jerarquía de papeles y adaptadas a los distintos “afectos” (cólera, terror, ternura, etc.), que no se entienden como expresiones subjetivas del personaje sino como categorías abstractas dotadas de rasgos propios y regidas por normas musicales rigidamente codificadas.<sup>4</sup>



*Intérprete heroico. Del Tratado de acción escénica de Franciscus Lang. 1725*

### 1.1. La ópera en lengua vernácula.

Frente a esta ópera artificiosa estuvo siempre en el ánimo de la sociedad inglesa el deseo de tener un estilo propio en lengua vernácula, sustentado en bases literarias pertenecientes al patrimonio nacional. Así, a principios del siglo XVIII, un grupo de

---

<sup>3</sup> Apoyados sólo por un clave o un instrumento de cuerda grave: violonchelo o contrabajo.

<sup>4</sup> RUSSOMANO S. *Entre ciclopes y pastores. Aci, Galatea e Polifemo*. Programa del Auditorio Nacional de Música de Madrid. Temporada 2005/6. p. 8.

nobles pertenecientes al partido político *Whig*, liderado por lord Halifax, el duque de Somerset y otros miembros del aristocrático *Kit Kat Club*, intentaron incentivar el desarrollo de la ópera inglesa a través de un concurso destinado a premiar la partitura más adecuada para musicar *The Judgement of Paris*, de William Congreve, importante dramaturgo del período fronterizo y, a la sazón, director del Teatro Real de Haymarket.<sup>5</sup>



*El Juicio de Paris.* Peter Paul Rubens. s. XVII.

La obra de Congreve recupera la leyenda clásica de Paris, hijo del rey Príamo de Troya, educado por pastores, que al llegar a la madurez debe decidir cuál de las tres diosas es la más bella: Venus, diosa del amor; Juno, esposa de Júpiter; o Minerva, diosa de la sabiduría. Paris decide premiar con la manzana de oro a Venus, mientras las otras deidades enfurecidas propician la caída de Troya.

---

<sup>5</sup> LOWERRE K. *The Judgement of Paris.* *Journal of the XVIIth Century Music.*  
<http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v6/no2/Lowerre.html> 15/02/01.

Las obras presentadas a concurso fueron cinco. La versión de John Eccles fue estrenada el 21 de marzo; la de Gottfried Finger, el 28 de marzo; la de Daniel Purcell, el 11 de abril; la de John Weldon, el 6 de mayo; y la de Johann Franck se ofreció, fuera de concurso, al año siguiente. Para no parecer partidistas, el 3 de junio de 1701, se programaron las cuatro obras, conjuntamente, en el escenario neutral del Dorset Garden, no se sabe si con acción dramática o en versión concierto. Los premios consistían en cien, cincuenta, treinta y veinte guineas respectivamente para un primero, segundo, tercero y cuarto lugar, otorgados a cuatro composiciones que, en lo musical, compartían el uso de bajo continuo en los recitativos y de formas binarias en las arias para evitar el estilo italianizante.

La versión de Daniel Purcell, hermano del fallecido Henry Purcell, ofrecía una serie de retablos sucesivos de vivos colores, con trompetería anunciando a Palas y recitativos en la línea de otras semi óperas suyas, como *Brutus of Alba, or Augusta's Triumph* (1696), basada en el *Albion and Albanus* de Dryden; *The Island Princess* (1699), con textos de Peter Anthony Motteux; *The Grove, or Love's Paradise* (1700), o de *The Rival Queens* (1701), compuesta en colaboración con Gottfried Finger y libreto de Nathaniel Lee.<sup>6</sup>

Gottfried Finger era moldavo, afincado en Londres, donde trabajó para el Lincoln's Inn Fields a partir de 1685.<sup>7</sup> Por su parte, John Eccles, también compositor del Drury Lane, había contribuido a musicar numerosas piezas dramáticas, como *The Richmond Heiress* y *The Comical History of Don Quixote*, de Thomas Durfey; *Aureng Zebe*, *Love Triumphant* y *The Spanish Fryar*, de John Dryden; *The Married Beau*, de John Crowne; y *The Rape of Europe*, una *masque* afrancesada que cerró la prolífica temporada de

---

<sup>6</sup> PRICE C. Purcell, Daniel. *The New Grove Dictionary of Opera. Vol. III.* Stanley Sadie, ed. Macmillan. Londres/NY, 1992. p. 1179.

<sup>7</sup> HOLMAN P. Finger, Gottfried. *The New Grove Dictionary of Opera. Vol. II.* op.cit. pp. 207-8.

1694. A partir de 1695, Eccles se estableció en el Lincoln's Inn Fields, donde colaboró en *Love for Love* y *The Way of the World*, de Congreve; *Love of Mars and Venus*, de Peter Anthony Motteux y *Rinaldo and Armida*, una semi ópera inspirada en la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso, estrenada en 1698, donde intentó relacionar la partitura con la acción dramática.<sup>8</sup>

La versión de John Weldon, maestro de la *Royal Chapel* y organista en Oxford, pero ajeno al ambiente teatral londinense, resultó ganadora del primer premio por sus grandes efectos dramáticos y su importante línea melódica, donde la competencia entre las tres diosas estaba planteada como un torneo musical con arias de *bravura* para las tres sopranos. Venus aparece como la más sensual, Juno, la más imperial y Palas, la más militante, cantando la parte más agradecida, "*Stay Lovely Youth, delay thy Choice*".<sup>9</sup> El segundo premio fue para Eccles, autor de la partitura más conservadora, con calculados momentos de reflexión frente a otros más espectaculares, el tercero, para Purcell y el cuarto, para Finger, que abandonó el país, decepcionado.

Las partituras de Eccles y Purcell fueron publicadas por el editor John Walsh, no así la del ganador, de forma que nadie quedó satisfecho. Actualmente la música de Finger permanece perdida, la de Weldon fue descubierta a principios del siglo XX por Stoddard Lincoln en un manuscrito en la Folger Shakespeare Library de Washington D.C. y la de Eccles ha sido proclamada por los modernos musicólogos como la mejor. El 13 de agosto de 1989, los Proms de la BBC revivieron el histórico concurso, quedando esta vez como triunfadora la versión de Eccles por votación popular.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> PRICE C. *Eccles, John. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. II.* op.cit. pp. 5-6.

<sup>9</sup> WELDON, J. *The Judgement of Paris. Journal of the XVIIth Century Music.* Vol. 6, Nº 2, University of Illinois Press. 2000. <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v6/no2/Lowerre.html> 15/02/01.

<sup>10</sup> PRICE C. *The Judgement of Paris. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. II.* op.cit. p. 924.

## 1.2. La ópera italianizante.

El concurso promovido por el exclusivo *Kit Kat Club*, lejos de cumplir con las expectativas de promover la ópera inglesa, abrió definitivamente la puerta a la ópera italiana, que empezó a difundirse a través de exitosos recitales ofrecidos por cantantes en gira. En cuanto a los teatros, olvidaron todo tipo de compromiso con sus raíces patrias y se lanzaron de lleno a programar obras similares a las que se ofrecían en Nápoles, Parma o Milán; como *Arsinoe* (1704), “una ópera a la manera italiana: totalmente cantada”.<sup>11</sup> Con libreto del hugonote francés afincado en Londres, Peter Anthony Motteux, y música de Thomas Clayton, Nicolino Haydn y Charles Dieupart. La pieza fue estrenada en el Drury Lane y, poco después, representada en la corte con motivo del cumpleaños de la reina Ana.

En el prefacio, Clayton justificaba la nueva experiencia teatral con estas palabras:

El diseño de este espectáculo trata de introducir la música a la manera italiana en la escena inglesa, lo cual nunca se había intentado antes... Pero si el intento, al agradar a la nobleza y la burguesía, consiguiera introducir esta forma musical en mi país de origen, consideraré bien empleados todos mis estudios y esfuerzos.<sup>12</sup>

La acción dramática, sumamente endeble, narra la típica historia oscura de amor, intriga y muerte, con obligado final feliz, donde aparecen una serie de personajes artificiosos inspirados en un pasado clásico, junto a una pareja de criados-cómicos, cuya finalidad consiste en relajar la tensión. Ormondo, instigado por la princesa Dorisbe, intenta

---

<sup>11</sup> “an opera after the Italian manner: all sung”. WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p.140.

<sup>12</sup> The design of this entertainment being to introduce the Italian manner of musick on the English stage, which has not been before attempted...But if this attempt shall, by pleasing the nobility and gentry, be a means of bringing this manner of musick to be us’d in my native country, I shall think all my study and pains very well employ’d.

CLAYTON T. Prefacio de *Arsinoe*, en WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 140.

asesinar a la reina Arsinoe, de la que termina enamorándose. Entonces ella, magnánima, le libera de la prisión por su linaje aristocrático y Dorisbe encuentra el amor junto a un capitán de la Guardia Real.<sup>13</sup> En resumen, un compendio de todos los rasgos que caracterizaron a la *opera seria* dieciochesca, difundida con enorme éxito por Europa gracias a los libretos de Pietro Metastasio, adaptados, una y otra vez, por diversos autores de la época.<sup>14</sup>

Al año siguiente, el Drury Lane dio otra vez en el blanco con la ópera *Camille* de Giovanni Bononcini, traducida al inglés por Owen Swiney, que había sido estrenada en Nápoles en 1696 con el nombre de *Il Trionfo di Camilla*. Su éxito clamoroso fue un duro golpe para la ópera vernácula, con tan nefastas consecuencias que ni la nueva versión de *Venus and Adonis*, con música de Johann Christian Pepusch, ni la *Semele* de William Congreve y John Eccles, llegaron a ver la luz.<sup>15</sup>

Alentado por el éxito de *Arsinoe*, Clayton quiso probar de nuevo suerte con *Rosamond* (1707), una ópera inspirada en antiguas derrotas inglesas, compensadas quinientos años después por el triunfo militar del duque de Marlborough sobre los franceses.<sup>16</sup> El argumento narra cómo el rey medieval Enrique II, a su paso por Woodstock, vislumbra en un sueño las futuras glorias de Marlborough en esas tierras. Pleno de fervor patriótico, decide anteponer el deber al amor y renunciar a su amante, “the fair

---

<sup>13</sup> BALDWIN O/ WILSON T. *Arsinoe. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. IV.* op.cit. p. 219.

<sup>14</sup> Pietro Metastasio, poeta italiano considerado el autor de libretos más importante del siglo XVIII, difundió por toda Europa un estilo preciso y musical pero artificioso por sus temas reiterativos, situados en contextos clásicos.

<sup>15</sup> HOGWOOD C. *Haendel*. Trad. C. J. Costas. Alianza. Madrid, 1988. p. 51.

<sup>16</sup> En el año 1704, los ingleses, comandados por John Churchill, primer duque de Marlborough, vencieron en Woodstock al ejército francés de Luis XIV, salvando así a Europa de la dominación gala.

Rosamond”, a la que recluye en un convento para cumplir con su deber y volver junto a su esposa, la reina Eleanor.<sup>17</sup>

Aunque forzado y artificial, el complicado planteamiento representó un paso adelante en la búsqueda del modelo de ópera histórica a la inglesa, donde las preocupaciones morales representadas por alegorías dan paso a cuestiones políticas referidas al pasado. Con un lenguaje propagandístico propio, empeñado en demonizar a los enemigos de la patria, la ópera de Clayton equipara el fervor patriótico del rey medieval con los méritos del duque de Marlborough, nuevo héroe nacional, en la línea de los dramas isabelinos que abordaban temas históricos en paralelo con la actualidad.

El fracaso de la obra fue total al no gustar ni la música de Clayton, ni el texto de Joseph Addison, donde los elementos cómicos y trágicos se mezclaban de forma artificial y la heroína desaparecía en el segundo acto, dejando la acción dramática sin su protagonista principal. Sin embargo, el verdadero rechazo se originó por el contenido patriótico y moralizante del libreto que molestó profundamente a los susceptibles sectores *Tories* de opinión, incapaces de digerir los sentimientos pro-Marlborough.<sup>18</sup>

Frente a estos intentos fallidos por imponer una ópera nacional, apareció *Almahide* (1710), que inauguró en la escena del Teatro Real de Haymarket el triste sub-género de la ópera *pasticcio*, hecho de retazos musicales de autores italianos, cosidos en poquísimos tiempo para producir pingües beneficios y satisfacer al público ávido de

---

<sup>17</sup> Henry II (1133-1189), conde de Anjou, duque de Normandía, rey de Inglaterra, Gales, Irlanda del este y oeste de Francia, contrajo matrimonio con Leonor de Aquitania en 1152, añadiendo con esta alianza nuevos territorios a sus vastos dominios. Sin embargo, mantuvo relaciones amorosas con varias amantes, entre las que destacó Rosamond Clifford, a partir de 1165. Su tercer hijo, Ricardo Corazón de León, aliado con el rey de Francia, Felipe II Augustus, luchó contra su padre, venciendo en 1189, año en el que se convirtió en rey de Inglaterra, con apoyo francés.

<sup>18</sup> BAUMAN T. *Rosamond*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV. op.cit. p. 41.



estrenos. Una especie de *potpurri* donde el libreto se rellena con arias *di bagaglio*, o sea “arias de baul” de diversas procedencias, que algunos críticos, como Charles Burney, justificaron como escaparate perfecto para mostrar las tendencias de la ópera continental.<sup>19</sup>

El farragoso libreto de *Almahide*, basado en la obra de Attilio Ariosti, *Amor tra nemici*, fue ensamblado por John Jacob Heidegger, director del teatro real de Haymarket, con todos los tópicos de la *opera seria* italiana. La protagonista femenina, travestida como hombre para vengar a Almiro, enemigo de su padre, es a su vez amada por Celinda, pretendida por el rey Almanzor, lo que propicia una serie de situaciones dramáticas, muertes e intrigas, con el inevitable final feliz.

En cuanto a la partitura, gran parte de las arias de Ariosti fueron sutituidas por música de otros compositores, principalmente de Giovanni Bononcini, que servían para el lucimiento de famosos intérpretes extranjeros. En el prefacio, el mismo Heidegger llegaba a la conclusión de que, como muchos cantantes no hablaban inglés, la obra entera debía representarse en italiano. Al público se le entregaban traducciones impresas del libreto para que pudiese seguir la acción y se incluían *intermezzi* en inglés entre cada acto, publicados por el editor John Walsh bajo el título *Songs in the New Opera call'd Almahide*.<sup>20</sup>

En la actualidad, esta curiosa moda, que contribuyó a retrasar la consolidación de la ópera inglesa, sólo se puede justificar por la inexistencia de derechos de autor y la admiración sin límites que despertaba la ópera italiana entre las elites londinenses,

---

<sup>19</sup> en DENT E. *Opera*. Pelican Books. NY, 1945. p.150.

<sup>20</sup> BALDWIN O/ WILSON T . *Almahide*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I. op.cit. p. 95.

deseosas de acoger músicos extranjeros a pesar de sus exorbitantes costes. Gracias a ella, se conoció y difundió, en las Islas, el estilo continental, que durante más de un siglo marcó una tendencia imitativa en la ópera nacional.

### 1.3. Precedentes de ópera nacional.

Ante la situación de vacío y desamparo en la que había caído la ópera británica, Joseph Addison y Richard Steele iniciaron una cruzada contra la ópera italiana en *The Tatler* y *The Spectator*.<sup>21</sup> Criticaban lo absurdo de cantar en un idioma que el público no comprendía, animaban a escribir recitativos adaptados a los ritmos de la lengua inglesa y proponían la celebración, en el condado de York, de una serie de conciertos con poesías autóctonas, musicadas y escenificadas por artistas nacionales

En este contexto destacó la figura de John Hughes, partidario de reforzar la ópera nacional a través de la utilización de la lengua inglesa como vehículo operístico tan válido como el mismo italiano. Para probar sus teorías, Hughes adaptó la oda de Dryden, *Alexander's Feast* (1712), con música de Thomas Clayton y escribió los textos de *Calypso and Telemachus*, una ópera pastoril basada en un tema de Fenelón, con música de J. E. Galliard, en cuyo prefacio argumentaba:

Los espectáculos teatrales... deberían representarse en una lengua comprendida por el público...Se considera la ópera como una especie de poesía, compuesta de formas líricas y dramáticas, que admite toda la belleza de la primera, unida en parte a la segunda.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Richard Steele comenzó a editar el periódico *The Tatler* en 1709, con la colaboración de Joseph Addison. En 1711, ambos autores publicaron el primer número de otro periódico de contenido muy similar al que llamaron *The Spectator*.

<sup>22</sup> Dramatical Entertainments...shou'd be perform'd in a Language understood by the Audience... an opera is to be considered as a Species of Poetry, compounded out of Lyric and Dramatick Kinds, admitting of all the beauty of the first, united with part of the latter..  
HUGHES, J. en KNAPP M. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II op.cit. p. 763.

El enfrentamiento entre los partidarios de la ópera italiana y los defensores de la ópera en lengua vernácula se agudizó, aun más, con la llegada a Londres, en 1711, de un genial compositor alemán formado en Italia, George Frideric Handel, principal baluarte de la ópera italiana al principio de su carrera que, poco a poco, fue comprendiendo las posibilidades del inglés como vehículo operístico. Desgraciadamente compuso muy poca ópera en este idioma, pues el oratorio, nuevo género de su invención, debe ser considerado como una categoría musical diferente a pesar de su enorme potencial dramático.

#### 1.4. Handel y la evolución de la ópera italiana en Inglaterra.

Haendel tardó algún tiempo en cambiar las cosas, pero a partir de su estancia en Cannons, abandonó paulatinamente la ópera italiana para identificarse con productos más cercanos al alma de la nación que lo había acogido. De ser el proveedor de espectáculos de la aristocracia, pasó a ser el compositor más querido y admirado por el pueblo, o como dice Christopher Hogwood: “pasó de ser un individuo a ser una institución y, en ocasiones, una industria”.<sup>23</sup> Handel marcó gustos, inventó nuevos géneros, suscitó polémicas y fue un creador de opinión. Las diferentes ortografías de su nombre también prueban su acendrado cosmopolitismo: firmó primero como Georg Friedrich Händel, en Italia adaptó su apellido a Hendel, aludiéndose a él como Haendel, Händel, Hendler o Handell, y finalmente, cuando se naturalizó inglés, quedó como George Frideric Handel.

---

<sup>23</sup> HOGWOOD C. *Haendel*. op.cit. p. 9

A diferencia de otros compositores célebres se sabe muchísimo de la vida de Handel por sus biógrafos, la prensa de Londres, las contabilidades de teatros y mecenas o la correspondencia con libretistas, colaboradores y amigos. Sin embargo, paradójicamente, su vida privada aparece desdibujada. Asexual, temperamental y compulsivo, se le conocen sólo relaciones de amistad con la cantante Susanna Maria Arne (Mrs. Teophilus Cibber), o con la misma reina Carolina de Hannover, esposa de Jorge II. Nunca fue un hombre particularmente religioso, a pesar de sus múltiples oratorios y cantatas sobre temas sagrados, elegidos más por conveniencia que por devoción, pero sí fue enormemente generoso con el Hospicio de Niños Abandonados, proyecto del capitán Thomas Coram.

Georg Friedrich Händel nació en Halle el 23 de febrero de 1685, según su primer biógrafo Joseph Mainwaring, dentro de una familia de clase media alejada del mundo artístico. Terminó la carrera de leyes que nunca ejerció e ingresó a los diecisiete años como organista en la catedral de su ciudad. De esta época data su amistad con el joven Telemann quien lo introdujo en el mundo de la ópera. Pero Halle se le quedó pronto pequeña. Viajó a Berlín y de allí a Hamburgo donde había un teatro de ópera dirigido por Reinhard Keiser, para el que compuso sus primeras óperas al estilo italiano, *Almira* y *Neron* (1705).

En otoño dejó Hamburgo para dirigirse a la corte del gran duque Cosimo III, en Florencia, donde estrenó *Rodrigo* (1707), cuya obertura y danzas fueron utilizadas en Londres para una reposición de *The Alchemist* (1710) de Ben Jonson. Luego fijó su atención en Roma, donde la ópera estaba prohibida como consecuencia de un año santo prolongado por la Guerra de Sucesión Española y como acción de gracias por la

ausencia de víctimas mortales en dos terremotos que habían asolado la región. En cambio, florecía el oratorio sacro, con libretos sobre temas religiosos escritos por miembros de la curia vaticana, como los cardenales Pietro Ottoboni o Benedetto Pamphili, que compartían con la ópera profana el mismo virtuosismo vocal, la misma sensualidad y en algunas ocasiones la misma lujosa escenificación.<sup>24</sup>

El primer trabajo romano de Handel, “el sajón”, fue una de estas cantatas sacras titulada *Il trionfo del tempo e del disinganno*, con textos del cardenal Pamphili (1707), seguida de *La Resurrezione* (1708), un encargo de su siguiente patrón, el príncipe seglar Francesco Maria Ruspoli, con textos del afamado poeta y libretista Carlo Sigismondo Capece. No muy lejos de Roma estaba Nápoles, junto a Venecia uno de los centros operísticos más influyentes de Europa, donde Handel logró introducirse gracias al duque de Alvito, quien, en el verano de 1708, le encargó la realización de la serenata *Aci, Galathea e Polifemo*, de libretista anónimo; una obra a medio camino entre ópera y cantata, muy distinta a la obra sobre el mismo tema compuesta en Cannons, años después.

Durante la última etapa de su período italiano, estrenó en Venecia la ópera *Agrippina* (1709), con textos del cardenal Vincenzo Grimaldi, donde se observa ya la técnica de préstamos de obras anteriores que le acompañó toda la vida. Entre las personalidades que asistieron a este evento estaban el baron Kielmansegge, maestro de equitación del elector Ernesto de Hannover, y el conde de Manchester, embajador británico, quienes invitaron al joven maestro a visitar sus respectivos países. Handel acudió primero a

---

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ RUIZ D. *Opera proibita. Roma en los albores del siglo XVIII*. Programa del Teatro Real de Madrid. Ciclo Grandes Voces. Concierto Cecilia Bartoli, febrero, 2006. pp. 10-11.

Hannover, pero pronto dejó esta ciudad para viajar, con paradas en Halle y Dusseldorf, a Londres, su destino final.

Handel pisó por primera vez suelo inglés hacia finales de 1710 y, al no ser un desconocido, fue aprovechado inmediatamente por Aaron Hill, director del Queen's Theatre de Haymarket, que le invitó a poner música a un libreto suyo traducido al italiano, basado en la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso y en el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Así nació *Rinaldo* (1711), primera ópera italiana de Handel compuesta expresamente para Londres.

Después de una corta visita a su amiga y discípula, Carolina de Hannover, volvió a Inglaterra para estrenar *Il pastor Fido*, ópera de tema clásico que no sintonizó con los gustos británicos. Una nueva etapa de rectificación se inició entonces con *Teseo*, dedicada a su nuevo mecenas Richard Boyle, lord Burlington, en cuya mansión palladiana, Burlington House, conoció a importantes personalidades del mundo de las letras, como Alexander Pope, John Gay y John Hughes, que condicionaron su evolución artística en esta exclusiva Arcadia dieciochesca.

Como buen cortesano, Handel presentó sus respetos a la reina Ana, para cuyo cumpleaños compuso una oda, seguida por el *Te Deum* conmemorativo de la paz de Utrech; pero aquel mismo año (1714) murió la soberana, sustituida en el trono por Jorge I, un monarca de la casa alemana de Hannover, que nunca se sintió a gusto en Inglaterra y dejó la nación en manos de su primer ministro, Robert Walpole.

Las relaciones del nuevo rey y Handel, doblemente súbdito suyo como alemán e inglés de adopción, fueron siempre excelentes, de manera que una vez terminado el luto oficial, *Rinaldo* fue repuesta en el teatro de Haymarket con asistencia de la familia real. En 1716, el maestro estrenó *Amadigi*, viajó a Alemania para traer de vuelta a quien sería su más fiel amigo y colaborador, Johann Christoph Schmidt, y participó en el concierto organizado por el barón Kielmansegge y el empresario teatral suizo Heidegger en el río Támesis, donde se interpretó su *Water Music* con una orquesta instalada en una gabarra, mientras el Rey y la corte escuchaban desde otra embarcación.

Tan importante efeméride le llevó a la corte principesca de James Brydges, conde de Carnarvon y duque de Chandos, en Cannons, Edgware, a unos catorce kilómetros de Londres. Allí, entre 1717 y 1719, compuso los once *Chandos Anthems*, pero, sobre todo, presentó ante los selectos amigos sus dos primeras obras en inglés, la ópera pastoral *Acis and Galatea* y el oratorio *Esther*, caras secular y sacra de una misma moneda, que no serían ofrecidas al público hasta 1730.<sup>25</sup>

*Acis and Galatea* (1718) es la consecuencia perfecta de aquel momento de serenidad y equilibrio que supuso la estancia de Handel en la residencia del conde, una obra mucho más madura y pulida que aquella otra versión napolitana sobre el mismo tema, compuesta diez años atrás. El libreto, escrito por John Gay con aportaciones de John Hughes, está basado en las pastorales de Pope y en las traducciones hechas por Dryden de *Las metamorfosis* de Ovidio (*libro XIII*), donde se cuenta la historia del pastor Acis (hijo de un fauno y de una ninfa de los ríos) enamorado de Galatea (ninfa de los mares), que muere aplastado por una roca arrojada por su rival, el gigante Polifemo (leyenda

---

<sup>25</sup> HOGWOOD C. *Haendel*. op.cit. p. 67.

relacionada con la erupción del volcán Etna), bajo la cual comienza a manar, milagrosamente, una fuente cristalina.

*Acis and Galatea* es una estilización alegórica que combina la poesía bucólica renacentista con el *pathos* barroco, ambientada en una Arcadia feliz desestabilizada a través de la parodia, en curiosa simetría con lo que, en breve, iba a suceder en la aristocrática ópera inglesa, modificada para siempre por el impacto popular de *The Beggar's Opera*, un producto alternativo basado en la sátira y la transgresión



*Acis and Galatea*. Jean François de Troy. s. XVIII.

El género pastoril llegó a Inglaterra a través de obras como el *Endimion* (1591), de John Lyly, que propició la aparición de abundantes *masques* de argumento clásico en el siglo XVII. A partir de 1647, gracias a la traducción del *Pastor Fido* de Guarini hecha por Richard Fanshawe, los temas bucólicos aumentaron hasta llegar a los escenarios del Drury Lane y del Lincoln's Inn Fields en forma de pastorales cortas, como *Calypso and*



*Telemachus* (1712), de J. E. Galliard y John Hughes, *Venus and Adonis* (1715), de J. C. Pepusch y Colley Cibber, o *Apollo and Daphne* (1716), de Pepusch y Hughes.<sup>26</sup>

En la ópera de Handel y Gay, la ficticia felicidad de las clases privilegiadas aparece reflejada en el espejo deformante del pueblo llano con un estilo irónico y burlesco en el que se amalgaman la pastoral italiana y el drama musical inglés, la *masque* y la *antimasque*, la convención y la transgresión, lo cómico y lo trágico, lo idílico y lo popular, lo heroico y lo burlesco. En resumen, un mundo de bipolaridades fundidas en una obra de arte perfecta.<sup>27</sup>

En la partitura hay diez arias *da capo*, que siguen el rígido esquema de la *opera seria*, y una última, totalmente libre de tabulaciones, que corresponde al momento final de la metamorfosis. La obertura da paso al coro “*The pleasures of the plains*”, donde se repite la palabra “Happy”, símbolo de toda la felicidad panteísta de la naturaleza, interrumpida por una fugaz imagen premonidora de sangre y tragedia: “Autumn bleeds the vine” (“El otoño sangra la viña”). La idílica felicidad se prolonga en arias como “*Love in her eyes sits playing*” y “*As when the dove*”, con un lenguaje convencional plagado de aliteraciones e imágenes pastoriles referidos al *locus amenus*, perfecto y artificial en contraste con la vida real.

Pero al entrar Polifemo en escena todo cambia. Sus palabras, su dicción, su música, sugieren la existencia de un mundo cotidiano y vulgar, con las arias *da capo* interrumpidas y rotas para representar el choque entre una cultura refinada y otra popular. Polifemo es cómico, ingenioso y hasta simpático; un monstruo que despierta

---

<sup>26</sup> DEAN W. *Acis and Galatea*. 3984 25505-2. Erato Disques. Paris, 1999. p. 6.

<sup>27</sup> LANG P.H. *George Frideric H andel*. Dover Publications. Mineola. N.Y, 1996. pp. 273-6

risa y hasta lástima por patoso y *naive*, con su rústico lenguaje animado por imágenes familiares: “Más rojo que la cereza. Más dulce que la baya”.<sup>28</sup>

Su caracterización debe mucho a la Marcella de *The Comical History of Don Quixote* de Thomas Durfey, que entra en escena con expresiones esperpénticas de furia como “*I rage, I rage, I rage. I melt, I burn*”, similares a las de este nuevo “monstruo” doméstico, inscrito en la larga lista de personajes singulares que pueblan la historia de las letras inglesas con seres tan dispares como el jabalí de *Venus and Adonis*, las brujas de *Macbeth*, el mago Comus, los fantasmas góticos, los *outsiders* de Britten o el ser creado por el Dr. Frankenstein.

Polifemo irrumpe con toda la fuerza de su pasión en el diálogo de amor formal de los amantes refinados con una fantástica parodia del *aria di furore* que evoluciona hacia un momento de máxima violencia, cuando arroja la pesada roca sobre el pastor. En ese momento se produce una triple metamorfosis. La primera, psicológica, ocurre en el interior de Galatea, dueña de un sentimiento nuevo que la convierte en un ser mucho más maduro; la segunda, sociológica, afecta al mundo pastoril que ya no es idílico porque conoce el sufrimiento; la tercera, puramente física, se produce al transformarse el cuerpo inerte de Acis en una fuente cristalina que brota debajo de la piedra asesina. A partir de entonces, no sólo Acis es distinto, sino también Galatea, pues el dolor y la aceptación de su pérdida la han convertido en un ser superior, capaz de transmitir su fuerza en un aria libre de tabulaciones, cantada sin un esquema fijo y con total libertad.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> “O ruddier than the cherrie. O sweeter than the berrie”. *Allegro* de Polifemo, acto II.

<sup>29</sup> DUGAW D. *Parody, Gender and Transformation in Gay and Handel's "Acis and Galatea"*. The American Society for XVIIIth Century Studies. 29/IV/1996. pp. 345-350.  
<http://muse.jhu.edu/demo/ecs/29.4dugaw.html> 13/01/01.

Por otra parte, la metamorfosis dramática de *Acis and Galatea* también refleja el cambio que ocurrirá pronto en el seno de la ópera inglesa y la transformación que experimentará Handel al entrar en contacto con la tradición nacional. En lo formal, difiere de la serenata napolitana de 1708 en la concepción de los personajes masculinos y femeninos. El cíclope, representado entonces como un ser despiadado, inhumano y cruel, cede el protagonismo a Galatea, símbolo de la libertad a la que se llega por un proceso de maduración acelerado por el dolor.

A partir de entonces, se empezó a vislumbrar una nueva etapa en la historia de la ópera inglesa, que se inició con la Royal Academy of Music (1819), creada a imagen y semejanza de la Real Academia de Música francesa por los aristócratas del grupo Burlington/Chandos, socios del exclusivo Kit Kat Club. El presidente de la nueva asociación era el duque de Newcastle, su empresario, el experimentado Heidegger y su director artístico, el mismo Handel. En un principio la Academia contó con sesenta y tres socios accionistas que aportaban doscientas mil libras esterlinas por cabeza, a cambio de las cuales recibían dos entradas de plata para asistir a la ópera durante veintiún años, modificados luego a catorce.

Handel fue enviado al Continente para contratar cantantes de cara al estreno de su ópera *Radamisto* (1720), pero la crisis económica de la South Sea Company estalló en Londres,<sup>30</sup> y la segunda temporada de la Academia se inició con muy malos augurios. En las sucesivas temporadas, el maestro estrenó las óperas italianas, *Floridante*, *Ottone y Flavio*, *Giulio Cesare*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, *Scipione*, *Alessandro* y *Admeto*, para

---

<sup>30</sup> La compañía South Sea empezó a cotizar en bolsa en 1710, con sus futuras ganancias basadas en un monopolio comercial, sobre todo de esclavos, con las colonias españolas de América del sur, pero por diversas razones de tipo económico las acciones se vinieron abajo en 1720, llevando a la ruina a cientos de pequeños accionistas.

las que se contó con un magnífico triunvirato de cantantes formado por el *castrato* Senesino y las sopranos rivales Cuzzoni y Bordoni.<sup>31</sup>

En 1728 muere, en Osnabrück, Jorge I, quien antes de salir de Inglaterra, había firmado el acta de naturalización de Handel como ciudadano británico. Los nuevos reyes, Jorge II y Carolina de Hannover, asistieron al comienzo de la octava temporada de la Academia que presentaba tres óperas historicistas del maestro, *Riccardo Primo*, *Re D'Inghilterra*; *Siroe* y *Tolomeo*. Pero, a pesar del incondicional apoyo real, la Royal Academy se vino abajo, no sólo por la quiebra de la South Sea, que había dejado en la ruina a muchos de los miembros de la asociación, sino también por las exigencias de los cantantes extranjeros pagados con “enormes salarios pródigos, pensiones, suscripciones, galanteos promiscuos y halagos en las contrataciones”.<sup>32</sup>

Algunas voces se alzaron para denunciar la situación y proponer reformas, como la de Daniel Defoe, que, en su ensayo social, *Augusta Triumphans* (1728), proponía una serie de medidas para “convertir Londres en la ciudad más floreciente del universo”, entre las que incluía, como punto N° V, evitar la importación de músicos extranjeros y fundar una verdadera Academia de Música, que fuese una especie de cantera para formar instrumentistas, compositores y cantantes.

La nobleza y los hidalgos han mostrado su amor por esta nación gastándose grandes cantidades de dinero en la ópera italiana, llamada incorrectamente *Academia*, pero, a la vez, se han mostrado no poco parciales al no apoyar nada inglés, y al traer grandes cantidades de músicos extranjeros a esta ciudad...¿No sería maravilloso tener una ópera propia, en nuestra muy noble lengua, en la que los compositores, los músicos y la orquesta fuesen nacidos aquí?<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> HOGWOOD C. *Handel*. op.cit. p. 81.

<sup>32</sup> NORTH R. *On Music*. ed. Wilson, Novello, Londres, 1959, en HOGWOOD C. *Handel*. op.cit. p. 53.

<sup>33</sup> DEFOE D. *Augusta Triumphans, o como convertir Londres en la ciudad más floreciente del Universo*, 1728. LÓPEZ GARCÍA D. Trad. y notas. *Trasdós*. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander, N° 5, 2003. pp. 109-110

Sin embargo, la deseada alternativa a la caduca ópera italiana no llegó de forma programada, sino de manera totalmente natural e inesperada con el estreno *The Beggar's Opera* (1728), una pieza inspirada en los estratos más bajos de la sociedad que supo captar el pulso de la calle y devolver los escenarios al pueblo llano. Los últimos días de la Academia coincidieron con la aparición de esta obra totalmente nueva y transgresora, que irrumpió en la sociedad georgiana como una detonación o como un revulsivo capaz de cambiar el rumbo de las cosas y de condicionar, para siempre, el teatro musical inglés.

## **2. LA RESPUESTA POPULAR**

### **2.1. John Gay y *The Beggar's Opera*.**

*The Beggar's Opera* fue una creación de John Gay, el joven autor teatral del momento, autor de *The Mohocks* (1712), una comedia provocadora inspirada en un club de rufianes londinenses que apresaba a miembros de la guardia urbana para cambiar con ellos su identidad.

A ésta le siguieron, *The Wife of Bath* (1713), inspirada en el personaje de Chaucer visto a través de la óptica del siglo XVIII, que inexplicablemente obtuvo una pobre acogida. Tampoco triunfaron su poema satírico, *The Shepherd's Week* (1714), la tragicomedia pastoral burlesca, *The What D'ye Call It* (1715), y la farsa, *Three Hours After Marriage* (1716), una versión del tema medieval “diciembre-mayo” donde el anciano Dr. Fossile contrae matrimonio con la joven Mrs. Towneley que, como su propio nombre indica, ha mantenido relaciones amorosas con media ciudad.

Después de su estancia en la aristocrática Arcadia de Cannons, Gay probó fortuna con temas pastoriles, orientales y algunas tragedias que, al no funcionar bien en taquilla, fueron sustituidas por un nuevo y arriesgado registro, ambientado en los bajos fondos londinenses y en la prisión de Newgate.

Es probable que la idea de escribir una pastoral urbana en clave de humor partiera de Jonathan Swift, gran amigo de Gay, que había arremetido contra el primer ministro, Robert Walpole, en obras como *Gulliver's Travells*. Otros precedentes literarios de la pieza se encuentran en las parodias de Thomas Duffet, la *Prunella* de Richard Escourt (1708) o la farsa anónima *The Prison Breaker, or the Adventures of John Sheppard*, que bien pudiera haber inspirado a Thomas Walker para su *Quaker's Opera* (1725), en la misma línea de paródica transgresión.<sup>34</sup>

John Sheppard era un popular delincuente de la época que, entre otros, inspiró a Daniel Defoe un sorprendente relato titulado *A Narrative of all the Robberies, Escapes etc. of John Sheppard: Giving an Exact Description of the Manner of his Wonderful Escape from the Castle in Newgate... Written by Himself... After his being Retaken in Drury Lane* (1724). Defoe también fue autor de otra corrosiva narración basada en la vida de un perista bribón, *The True and Genuine Account of the Life and Actions of the late Jonathan Wild, not made up in Fiction and Fable, but taken from his own Mouth and Collected from Papers of his own Writings* (1725).<sup>35</sup>

Sin embargo, el más claro precedente de *The Beggar's Opera* fue la pantomima *Harlequin Sheppard* (1726), que narra la huida de la prisión de Newgate del famoso

---

<sup>34</sup> DURANTE S/LATTES S. *Ballad Opera. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. I.* op.cit. p. 290.

<sup>35</sup> MANTECÓN MOVELLÁN T. *La Capital que proyectó Defoe. Trasdós.* Revista del Museo de Bellas Artes de Santander. 2003, Nº 5. pp 151-152.

rufián hasta llegar a su arresto final, con elementos que se repetirán luego en *The Beggar's Opera*, como el personaje de la amiga traidora, los pintorescos apodos de los personajes o su frenética acción. En un momento de la representación, la historia se interrumpía para intercalar una patibularia balada de Gay sobre el ajusticiamiento del conocido perista: “*The Cut Purse, or Packington's Pound, Newgate's Garland: Being a new Ballad shewing how Mr. Jonathan Wild's throat was cut, from ear to ear, with a penknife by Mr. Blake, alias “Blueskin”, the Bold Highwayman, as he stood in his trial in the Old Bailey*”. Este número era interpretado por un personaje carcelario llamado Mr. Harper sobre una melodía de la época Tudor conocida como la *Canción del ruiseñor*, que había sido utilizada por Ben Jonson en *Bartholomew Fair* y que también sería incorporada luego a *The Beggar's Opera* (Acto III- Nº 43).<sup>36</sup>

*The Beggar's Opera*, demasiado transgresora y comercialmente insegura, no resultaba una propuesta adecuada para un teatro consolidado como el Drury Lane, pero sí para uno en expansión como el Lincoln's Inn Fields, de John Rich, que, aprovechando la afluencia de público atraído por la coronación de Jorge II, estrenó la pieza el 29 de enero de 1728, bajo la dirección musical del Dr. Johann Christian Pepusch. El éxito fue tan grande que llegaron a hacerse sesenta y una funciones aquella temporada, popularizándose la ingeniosa frase: “La Ópera del Mendigo hizo a Gay, rico (rich) y a Rich, feliz (gay).”<sup>37</sup>

Según palabras de Alexander Pope, confiadas a su biógrafo y amigo Joseph Spence, el fulgurante éxito de la pieza se presintió desde la misma noche del estreno.

---

<sup>36</sup> WINTON C. *John Gay and the London Theatre*. University Press of Kentucky. 1993. pp. 75-8.

<sup>37</sup> “The Opera.... has made Rich very gay , and Gay, rich”. *The Craftsman* 3/2/1728, en WINTON C. *John Gay and the London Theatre*. op.cit. p. 99.

En la primera noche, todos estábamos muy dudosos del evento; hasta que nos animamos al oír decir al duque de Argyle, que se sentaba en el palco de al lado, “esto funciona- ¡tiene que funcionar!-Lo veo en sus ojos”. Esto ocurrió antes de terminar el primer acto, por lo que nos sentimos pronto aliviados; pues el Duque (a la par que buen gusto) tiene un particular talento, mayor al de ningún otro ser vivo, para descubrir el gusto del público. Como de costumbre, estaba en lo cierto; la buena acogida del público se hizo mayor en cada acto, y terminó en un aplauso clamoroso.<sup>38</sup>

El primer ministro Robert Walpole intentó detener el enorme impacto social de la obra, pero éste fue imparable. Muchos críticos se rasgaron las vestiduras ante la posible influencia moral negativa ejercida por la perniciosa conducta de los personajes, como el mismo Defoe, que en el apartado de *Augusta Triumphans* titulado *Un modo eficaz para impedir los robos en las calles*, considera que la popular ópera ha contribuido a fomentar la amabilidad general hacia los malhechores que trabajan con total impunidad.

Nos esforzamos en animarlos (a los malhechores) en su villanía, y en presentar a los ladrones bajo una luz tan amiga en la *Ópera del Mendigo* que les ha enseñado a valorarse en su profesión, antes que sentirse avergonzados de ella, convirtiendo en héroe a un salteador de caminos y dejándolo al final sin castigo.<sup>39</sup>

En marzo de 1728, Thomas Herring, futuro arzobispo de Canterbury, predicó, desde el púlpito de la Lincoln’s Inn Chapel, en contra de la *Opera del Mendigo*; y su amigo, William Duncombe, escribió en el diario *Whitehall Evening Post*:

---

<sup>38</sup> We were all at the first night of it, in great uncertainty of the event; till we were very much encouraged by overhearing the Duke of Argyle, who sat in the box next to us, say, "it will do,--it must do!--I see it in the eyes of them."—This was a good while before the first act was over, and so gave us ease soon; for the duke, (besides his own good taste) has a more particular knack than anyone now living, in discovering the taste of the public. He was quite right in this, as usual; the good nature of the audience appeared stronger and stronger with every act, and ended in a clamour of applause.

POPE A. en Spence J. *Anecdotes*, en Winton C. *John Gay and the London Theatre*. p. 98

<sup>39</sup> We take pains to puff’em (rogues) up in their villany, and thieves are set out in so amiable light in the *Beggar’s Opera* that it has taught them to value themselves on their profession rather than be ashamed of it by making a highway man the hero and dismissing him at last unpunished. DEFOE D. citado por SCHULTZ W. E. *Gay’s Beggar’s Opera. Its Content, History and Influence*. 1923. p. 237, en MACKERNESS E. D. *A Social History of English Music*. Readers Union. Londres, 1996 p. 101.



Creo que entre los moralistas se había acordado, en general, regular la tendencia de todos los divertimentos y espectáculos públicos para fomentar la virtud y reducir el vicio y la inmoralidad.<sup>40</sup>

Los personajes de Gay pertenecen a sectores marginales de la sociedad: mendigos, ladrones, prostitutas y tahúres que, en medio de un ambiente soez, patibulario y amoral, parodian el ideal aristocrático del buen vivir sin trabajar y se burlan de las aspiraciones de la clase burguesa. Enormemente novedosos por transgresores, aparecen apartados de los ideales de corrección política propios de la época, con el interés personal como único móvil de su existencia. Así, MacHeath, salteador de caminos y seductor empedernido, es un hombre de verdad, no un *castrato* al uso. Su evidente virilidad es contestada por las protagonistas femeninas, la inocente Polly, la experimentada Lucy y sobre todo la transgresora Jenny Diver, capaz de burlar la masculinidad del anti-héroe, traicionándolo. En cuanto a Mrs. Peachum, encarna la figura maternal protectora, mientras su marido representa la corrupción comercial, con un claro *alter ego* en el carcelero Lockit, que personifica la corrupción judicial.<sup>41</sup>

Con un realismo dramático totalmente innovador y una eficacia impensable en la ópera convencional, estos personajes parodian los aspectos reprobables de la sociedad de la época y las formas teatrales que la sirven. La acción se teje en torno a dos tramas diferentes entrelazadas entre sí, comprendidas entre una escena inicial y otra final a cargo de un mendigo y un jugador, cuyos diálogos dan pie al autor para ironizar en torno a las convenciones de la ópera italiana, en un inglés estándar de la época, que huye del argot criminal del hampa, pero conserva la claridad, brevedad y precisión

---

<sup>40</sup>It was, I think, been generally agreed among moralists that all public sports and entertainments should be regulated as to have a tendency to the encouragement of virtue and the discountenancing of vice and immorality.

HERRING T. *Letters...to William Duncombe*. 1777. p. 179, en MACKERNES E.D. *A Social History of English Music*. op.cit. pp. 101-2.

<sup>41</sup>BARLOW J. *John Gay's The Beggar's Opera*. CDA 66591/2. Hyperion Records. Londres, 1991. p. 8.

características del estilo de Gay.<sup>42</sup> La primera línea dramática se centra en las relaciones del cínico salteador de caminos, capitán MacHeath, y sus dos mujeres, Polly Peachum, hija de los peristas bribones, y Lucy Lockit, hija del carcelero de Newgate. En cambio, la segunda trata de las medidas tomadas por los padres para que el seductor vaya a prisión.

En lo estrictamente musical, *The Beggar's Opera* se adapta a una fórmula basada en la recopilación de temas populares, que ya había sido experimentada en obras anteriores como *Wonders in the Sun* (1706), de Thomas Durfey, según Charles Burney: “adaptadas a la melodía de baladas de auténtico origen inglés”.<sup>43</sup> En cuanto a los sesenta y nueve fragmentos musicales incluidos en la obra de Gay son de muy diversa procedencia. Dieciocho números provienen de la música culta,<sup>44</sup> veintiocho de baladas inglesas y veintitrés del folclore escocés, irlandés y francés.

Sin embargo, todos tenían como denominador común el ser fácilmente reconocibles por el público; pero ¿quién formaba éste público? Inglaterra estaba dividida en tres clases sociales: los nuevos terratenientes que formaban el partido político de los *Whigs*, la antigua aristocracia, representada en el parlamento por los *Tories*, y la masa popular, cuya única importancia era numérica. Los *Whigs*, que dieron origen a las clases mercantiles y liberales, habían surgido en los primeros años de la Restauración, oficialmente anglicanos, con ideas puritanas encubiertas e intransigentes, incluyendo la secta de los cuáqueros. Los *Tories* eran nobles hidalgos tradicionales y conservadores,

---

<sup>42</sup> WINTON C. *John Gay and the London Theatre*. op.cit. p. 121

<sup>43</sup> “all set to ballad tunes of a true English growth” DENT E. *Opera*. Pelican Books. NY, 1945. p. 152

<sup>44</sup> Tres de Purcell, dos de Jeremiah Clarke, dos de John Barret, dos de Handel, dos de Henry Carey y uno de Bonocini, Eccles, Geminiani, John Wilford, Pepusch, Frescobaldi y Luis Ramodon, en HUME R. *The Beggar's Opera. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.I*. op.cit. pp. 374-5.

que habían perdido sus grandes propiedades al no haber podido soportar los gravámenes.

A esta división de las clases altas inglesas se debió, en gran parte, la decadencia musical del siglo XVIII, pues quizás una fuerte monarquía popular de tipo nacionalista hubiera logrado una mayor cohesión cultural en favor de las artes. Pese a sus diferencias políticas, ambos grupos privilegiados estaban relacionados entre sí por tradición o parentesco y eran los asiduos asistentes a los teatros de ópera, imprescindibles a la hora de programar las temporadas. En cambio, la masa popular, totalmente indiferente al debate surgido en torno a la supremacía de la ópera italiana, pedía obras más cercanas al pueblo, dueño de un material musical válido y diverso expresado a través de baladas inspiradas en leyendas, cuyo carácter dramático-realista había ido evolucionando hasta adquirir valores superiores lírico-descriptivos.

A esta masa popular iba dirigida *The Beggar's Opera* cuyo mérito no radicaba en la calidad artística sino en la originalidad y eficacia de la fórmula que combinaba el tirón popular de las baladas con la atracción de la sátira hacia lo establecido. Además, dibujaba un completo cuadro de costumbres con personajes transgresores que parodiaban la corrupción de algunos cargos públicos, las conductas burguesas demasiado convencionales y los géneros musicales tradicionales, desde la ópera italiana hasta canciones populares, como “*Over the hills and far away*”, convertida en “*Where I laid on Greenland's coast*”.



*La ballad opera frente a la ópera italiana.* Grabado alegórico de William Hogarth. s. XVIII.

Actualmente, se conserva intacta la partitura de la obertura, pero en el caso de las canciones conocemos sólo la melodía y el acompañamiento de bajo continuo. Entre los números más emblemáticos figuran, “*Virgins are like the fair flower in its lustre*” (acto I), tomado de “*What shall I do to show how much I love her*”, del *Dioclesian* de Purcell; “*Let us make the road*” (acto II), de la marcha del *Rinaldo* de Handel; “*Why now, how madame flirt*” (acto II), que se refiere a la famosa disputa de Francesca Cuzzoni y Faustina Bordoni durante la representación del *Astianate* de Bononcini, y la serie de fragmentos que MacHeath canta en la escena final (acto III), indicando los cambios de actitud mental en el condenado a muerte, al estilo de los *mad songs* de Purcell o Handel.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> BARLOW J. *John Gay's The Beggar's Opera*. CDA 66591/2. op.cit. p. 6.

Una ola de productos identificados con la estética de lo indecoroso inundó el mercado británico con abanicos, naipes, porcelanas y grabados, como los de William Hogarth, autor de una serie de ciclos pictóricos hirientes, exagerados y grotescos, donde la pintura sociológica alcanza su mejor expresión. *La carrera de la prostituta* está basada en el itinerario de Moll Flanders; *El matrimonio de moda*, es una crítica feroz y despiadada a ciertas costumbres privadas; *La elección*, una corrosiva sátira política; y *La carrera del libertino*, una exposición del mal gusto y las peores costumbres inglesas que sirvió de inspiración a Igor Stravinsky para componer su ópera neoclásica, *The Rake's Progress*, con un magnífico libreto en estilo elevado de Wystan Hugh Auden, poeta contemporáneo inglés. Por otra parte, Hogarth amó tanto el teatro y se entusiasmó de tal manera con *La ópera del mendigo*, que reprodujo en un lienzo el momento culminante de la pieza, cuando Polly y Lucy interceden en la prisión de Newgate por su amado MacHeath.<sup>46</sup>



*The Beggar's Opera*. William Hogarth, s. XVIII.

---

<sup>46</sup> MARTIN BERMÚDEZ S. *De lo pintado a lo vivo*. Programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid. *The Rake's Progress*. Temporada 1996. p. 10.

Después del gran éxito inicial, las versiones piratas de la obra proliferaron en los teatros de provincias, pero a finales del siglo XIX descendió su popularidad, hasta que, en 1920, volvió a subir a escena en el Lyric Hammersmith de Londres, con un éxito apoteósico. En 1928, Bertolt Brecht hizo una adaptación libre de la obra de Gay con música del alemán Kurt Weill, titulada *La ópera de tres peniques* o *La ópera de perra gorda*, que ocupa un territorio intermedio entre ópera, musical y cabaret, con protagonistas marginales similares y una ambientación situada a principios del siglo XX en el Soho londinense.



*The Three Penny Opera* (Weill/Brecht). Ópera de Omaha.

Sarcásticos, poéticos e implacables, Brecht y Weill continuaron en la misma línea de existencialismo y transgresión con *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, ambientada, esta vez, en la costa sureña de los Estados Unidos. Posteriormente, el mismo Brecht publicó *La novela de perra gorda* (1934), que es una muestra más de cómo la ópera no sólo se ha alimentado de la literatura, sino que también se ha convertido en fuente de inspiración para la novela, la poesía y el cine.

En la actualidad, se considera a *The Beggar's Opera* como una verdadera ópera por sus materiales visuales, verbales y musicales sólo apreciables en su totalidad a través de una puesta en escena; con elementos profundamente testimoniales de una época, que lejos de ridiculizar el género indican, en cambio, cuánto lo admiraba su autor. Nunca se sabrá si Gay quiso efectivamente atacar la política de Walpole, pero lo cierto es que el público y la crítica percibieron en ella una clara propaganda anti gubernamental y un ataque a la alta sociedad. Sin embargo, la prueba irrefutable de que no fue planeada, ni como sátira política, ni como parodia de la ópera italiana, está en que puede igualmente disfrutarse de su mensaje iconoclasta aunque nada se sepa de la política de Robert Walpole, ni de la música barroca, en particular.

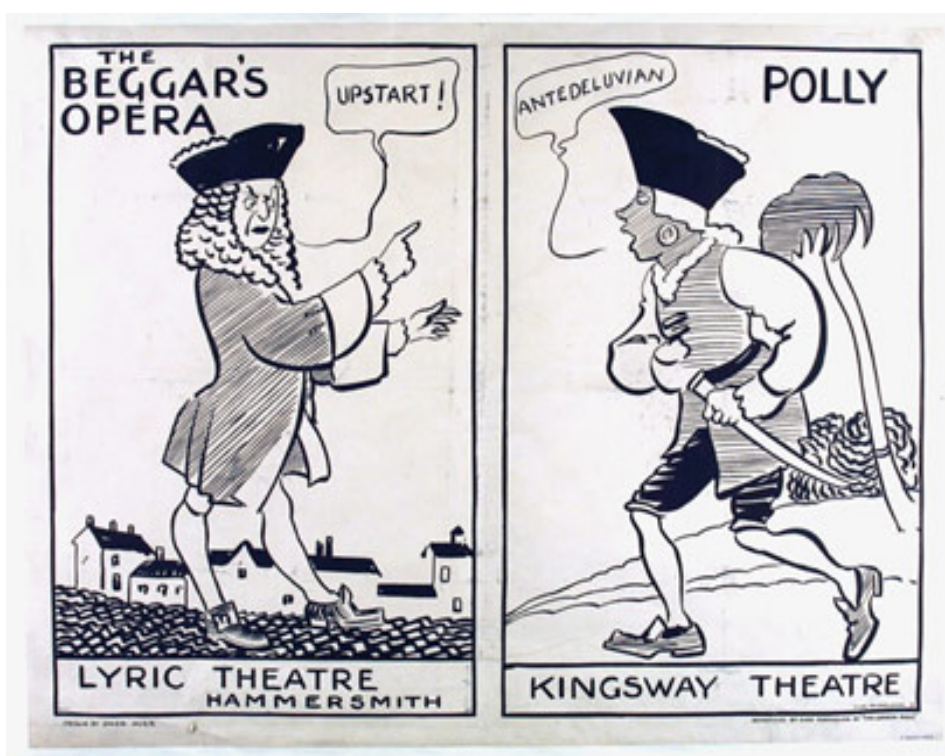
La continuación de *The Beggar's Opera* fue *Polly*, nunca representada en vida de Gay, hasta que se estrenó en el Little Haymarket Theatre (1777), con alteraciones de Georges Colman (the Elder). Aunque políticamente inocua, la obra fue prohibida por el Lord Chamberlain en una actitud paranoica, como represalia y castigo ante la enorme difusión de la sátira anterior que, al ser trasplantada al Nuevo Mundo, perdió gracia y mordacidad, aunque mantuvo algunas críticas veladas al comparar los vicios de la libertina Mrs. Trapes con los de la clase política, o contrastar la nobleza de los indios con la vileza de los rufianes ingleses.

Por su ambientación americana, *Polly* se inscribe en esa categoría de óperas inglesas localizadas en las colonias de ultramar que conectan con la mentalidad imperial del pueblo inglés. Ya en el siglo XVII, durante la Commonwealth, Davenant inició la travesía con sus conferencias-recitales situadas en Panama y Perú; algunos años después Purcell trasladó los refinamientos propios de las cortes europeas al reino de Montezuma,



y, con el tiempo, las ambientaciones exóticas de algunas óperas posteriores también contribuyeron a alimentar ese vago sentimiento colonial.

*Polly* contiene más numeros musicales que *The Beggar's Opera*. Concretamente setenta y un arias que provienen de baladas populares, música de teatro, canciones callejeras y préstamos operísticos, entre ellos, la marcha funebre del *Coriolanus*, de Attilio Ariosti; la marcha del *Scipione* de Handel, y unos minuetos inéditos del *Water Music* de Handel.<sup>47</sup> Sin embargo, su impacto social fue notablemente inferior al producido por *The Beggar's Opera*, que marcó un antes y un después en la historia del teatro musical inglés.



Carteles para la reposición de obras de John Gay. 1922.

<sup>47</sup> WINTON C. *John Gay and the London Theatre*. op.cit. p. 143.



En los últimos años de su vida, Gay cultivó la alta comedia en cuatro direcciones diferentes. En primer lugar, reescribió *The Wife of Bath*, convertida en un triste remedo de la primera versión. En segundo lugar, intentó suerte de nuevo con *The Rehearsal at Goatham* (1730), inspirado en el cervantino *Retablo de Maese Pedro*, conocido en Inglaterra gracias al *Quijote* de Thomas Durfey. En tercer lugar apareció *Achilles* (1733), basada en un argumento clásico donde se intercalan baladas inglesas y escocesas junto a rarezas musicales, como unos temas adaptados de los *Concerti Grossi* de Arcangelo Corelli y, finalmente, se estrenó su obra póstuma, *The Distressed Wife* (1734), comedia de costumbres que no obtuvo el éxito deseado.<sup>48</sup>

En la actualidad, se le conoce a nivel mundial por ser el creador de la *ballad opera*, un género que marcó para siempre el camino del teatro musical británico, sin olvidar su aportación a la ópera “pura” a través del texto de *Acis and Galatea*, del maestro Handel.

## 2.2. Evolución de la *ballad opera*.

A partir de *The Beggar's Opera*, las *ballad operas* proliferaron en la escena británica, en forma de *mainpieces* de tres actos o *afterpieces* cortos añadidos a una función principal. Roger Fiske ha identificado cuarenta y una *ballad operas*, publicadas con música en las ocho temporadas siguientes al estreno de *The Beggar's Opera*, y otro tanto publicadas sin música.<sup>49</sup> Actualmente, muchas *mainpieces* permanecen completamente olvidadas al no haber entrado a formar parte del repertorio tradicional, mientras que algunas *afterpieces* han corrido mejor suerte al ser utilizadas como comodines o fines de fiesta habituales.

---

<sup>48</sup> Ibid. pp. 145-6.

<sup>49</sup> FISKE R. *English Theatre Music in the Eighteenth Century*. Londres, 1973, en CALHOUN W. *John Gay and the London Theatre*. op.cit. p. 156.

Entre las *mainpieces* más representadas sobresalen: *Love in a Riddle* (1729), de Colley Cibber; *Sylvia* (1730), de George Lillo; *The Devil to Pay*, (1731), de Charles Coffey; o *The Honest Yorkshire Man*, de John Carey (1735); que reflejan la vida cotidiana de los estratos sociales inferiores en el contexto idílico de pequeñas aldeas, donde la música del pueblo se convierte en vehículo paródico, fácilmente reconocible por el gran público.<sup>50</sup>

Debido al enorme éxito conseguido por el nuevo género, se abrieron en Londres dos teatros, el Goodman's Fields y el Little Theatre in Haymarket, dedicados a programar espectáculos alternativos con melodías de honda raigambre popular, destinadas a vehiculizar textos paródicos de gran comicidad. Pero en 1737, la restrictiva *Licensing Act* frenó, por motivos políticos, la evolución natural de la *ballad ópera* y limitó el teatro satírico a las *comic operas*, donde la música prevalecía sobre el texto, en la línea de la ópera cómica continental, representada por la *opera comique* francesa y la *opera buffa* italiana.

La *opera comique* había nacido a finales del siglo XVII con el propósito de ridiculizar las suntuosas *operas-ballet* cortesanas; en cambio, la *opera buffa* surgió años más tarde, de la mano de Carlo Goldoni (hacia 1740), con un nuevo estilo que difería en el tono literario, los temas, el tratamiento musical, los intérpretes, los costes de producción y sobre todo, en el compromiso social, pues mientras la *opera seria* buscaba las pasiones en la historia antigua, la ópera cómica pretendía encontrar la naturaleza humana en el entorno familiar.

---

<sup>50</sup> DURANTE S/LATTES S. *Ballad Opera. The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.I. op.cit. pp. 290-1.

En Inglaterra, la *opera seria* también empezó a deteriorarse y a causar problemas empresariales. Los teatros oficiales intentaron, entonces, salir a flote con nuevas estrategias más rentables, como el oratorio sacro, un nuevo género nacido de la inventiva de Handel que constituye uno de los productos más interesantes de la lírica británica por la gran fuerza dramática de su música, la caracterización de sus personajes convertidos en símbolos de un conflicto religioso y los temas bíblicos tratados como metáforas de la realidad.

Heidegger y Handel alquilaron el Haymarket por cinco años (1729/1734) en un nuevo y último intento por revitalizar la ópera seria italiana con ocho nuevos títulos del maestro teutón, compuestos con la acostumbrada técnica de préstamos. Pero mientras en el Haymarket se estrenaba *Sosarme* (1732), la presentación pública del drama sacro *Esther*, en la Crown and Anchor Tavern de Londres, iba a cambiar el rumbo de la música inglesa al establecer una sutil línea divisoria entre ópera y oratorio.

### **3. ÓPERA Y ORATORIO: GÉNEROS FRONTERIZOS**

El oratorio sacro difiere de la ópera profana por la ausencia de escenografía, vestuario y acción dramática, por el relevante protagonismo del coro, y, sobre todo, por los textos de contenido religioso o patriótico de autores ingleses de la talla de Milton o Pope. La versión en concierto del oratorio *Esther*, con libreto de John Arbuthnot y Alexander Pope, basado en una tragedia de Racine, tuvo tal éxito que la princesa Ana pidió una representación escenificada en el Teatro Real de Haymarket; pero los avispados Thomas Arne y John Rich se adelantaron al estreno con una función pirata en el Great Room de York. Enfurecido, Handel respondió a la provocación con el anuncio de una puesta en

escena a lo grande, en el Haymarket, que nunca llegó a efectuarse pues el arzobispo de Londres consideró poco adecuada la representación de un tema sacro en un escenario teatral.<sup>51</sup>

En vista de la terminante prohibición eclesiástica, Handel decidió programar una temporada de *Oratorios de Cuaresma*, en versión concierto, que propiciaron el enfrentamiento entre dos facciones de intereses encontrados. En un bando se situaron los partidarios del maestro, comandados por la princesa Ana, y, en otro, los miembros de la compañía, Opera of the Nobility, fundada por su hermano Federico de Gales, que contaba con figuras de la talla del compositor Nicolò Porpora y del *castrato* Farinelli.

El duelo se inició en el Haymarket con el oratorio de Handel *Deborah* (1733), que tuvo su continuación en *Athalia* (1734), una pobre adaptación de Samuel Humphreys de la última tragedia de Racine.<sup>52</sup> Por su parte, la facción rival presentó la ópera *Arianna in Nasso*, de Porpora, en el Lincoln's Inn Fields, contestada desde el Haymarket con *Arianna in Creta*, del maestro teutón; y así hubiesen seguido las cosas si no llega a ser por el vencimiento del contrato de Handel en el Haymarket, tras el cual los de la Nobility se adueñaron del teatro.

Afortunadamente, el empresario John Rich había abierto un nuevo coliseo en Covent Garden, donde el maestro presentó sucesivamente sus tres primeros oratorios, *Esther*, *Deborah* y *Athalia*, sus dos nuevas óperas italianas, *Ariodante* y *Alcina*, y una versión musicada del noble poema narrativo de Dryden, *Alexander's Feast, or the Power of*

---

<sup>51</sup> LANG P. H. *George Frideric Handel*. op.cit. pp. 278-9.

<sup>52</sup> HOGWOOD C. *Handel*. op.cit. pp. 109-110.

*Music* (1735).<sup>53</sup> Según el libretista Newburgh Hamilton, encargado de adaptar los versos, sólo un compositor de la talla de Handel era capaz de identificarse con el bardo Timotheus, como Shakespeare había hecho con Próspero, y de reflejar la fuerza de la música con tanta solvencia. Sin embargo, a pesar de todo, la obra tampoco obtuvo el éxito deseado.

Al año siguiente, Handel intentó agradar a todos con la pastoral *Atalanta* (1736), (estrenada con motivo de la boda de Federico de Gales), y con las óperas italianas, *Arminia* y *Giustino*, retiradas a causa de un edicto que prohibía las representaciones teatrales en cuaresma. Su nueva ópera *Berenice* (1737), sin ser un éxito, logró resistir a los de la Nobility, pero la tensión acumulada hizo mella en su salud y le provocó un infarto cerebral del cual se recuperó en Aquisgrán. Todavía convaleciente regresó a Londres, donde encontró que la *Licensing Act* de 1737 le había dejado al margen de la temporada teatral. Inasequible al desaliento, llegó a un acuerdo con Heidegger para estrenar en el Haymarket sus nuevas óperas italianas, *Faramondo*, *Alessandro Severo* y *Serse* (1738), que fracasaron por falta de abonados; luego alquiló el teatro en solitario para presentar dignamente sus oratorios, *Saul* e *Israel in Aegypt* (1739), con textos del reverendo Charles Jennens, reforzados musicalmente para compensar la ausencia de escenificación; y, finalmente, estrenó su última ópera italiana, *Deidamia* (1741), en el pequeño Licoln's Inn Fields, junto a la versión musical de la *Ode for St. Cecilia's Day*, con textos de Dryden, y a *L'Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato*, con versos de Milton adaptados y reforzados por el infatigable Jennens.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> LANG P.H. *George Frideric Handel*. op.cit. pp. 290-1.

<sup>54</sup> HOGWOOD C. *Handel*. op.cit. p. 151.

Sin embargo, a pesar del enorme esfuerzo realizado, ninguna de estas propuestas alcanzó el éxito deseado, pues la oda era demasiado limitada en lo dramático, el oratorio estaba en desventaja por su acusación de blasfemia y la ópera era insostenible económicamente, hasta que todo cambió radicalmente a raíz del estreno, en Irlanda, del oratorio *The Messyah* (1742), con los inspirados textos de Jennens unidos a la excelsa música de Handel para narrar de forma inigualable el progreso espiritual que va de la Navidad a la Ascensión.

A partir de entonces, Handel se dedicó por entero al nuevo género. Como contrapeso, presentó en el Covent Garden el oratorio *Samson* (1743), menos contemplativo y cargado de acción, con libreto de Newburg Hamilton basado en el drama de Milton, *Samson Agonistes*, seguido por *Joseph and his Brethren* (1744), con textos del reverendo James Miller, y por el drama sacro *Semele*, según Charles Jennens: “Opera inglesa llamada oratorio por mentecatos”.<sup>55</sup>

A medio camino entre ópera y oratorio, *Semele* se basa en el drama homónimo de William Congreve musicado por John Eccles, que jamás llegó a ser estrenado gracias a la dictadura de la ópera italiana en la escena inglesa. El nuevo libreto de Newburgh Hamilton, con adiciones de los poemas *Summer* y *Alexis* de Pope, trata del tema de la ambición.

Juno, conocedora de los amores de su esposo Júpiter con la mortal Semele, desata en la concubina real una ambición sin límite que la lleva a la destrucción. Así, la obra se convirtió en una parábola de ascenso social a través de favores sexuales, con claras

---

<sup>55</sup> Ibid. p. 174.

alusiones a las aventuras extra matrimoniales del rey Jorge II y su amante, la viuda de Walmoden, y el mensaje evidente de que la condición real no está al alcance de cualquiera.

La personalidad de la diosa aflora en el aria “*Above measure is the pleasure*” (acto III), prodigio de venganza satisfecha, mientras Semele, arquetipo de mujer sensual y ambiciosa, se manifiesta en “*Oh sleep, why dost thou leave me?*” (acto II). Sustentada en su gran fuerza lírica, sus recitativos de intenso dramatismo y la caracterización de sus personajes femeninos, frente a los cuales Júpiter aparece sólo como un amante fogoso, la obra sigue la sutil línea de estilización marcada desde los inicios de la ópera inglesa por Purcell y Blow.<sup>56</sup>

Estimulado por los éxitos conseguidos en lengua inglesa, Handel emprendió la factura de dos nuevas obras: el drama musical profano *Hercules* (1745), con libreto de Thomas Boughton, basado en *Las traquineas* de Sófocles y en el libro IX de *Las metamorfosis* de Ovidio; y el oratorio *Belshazzar* (1745), con texto de Charles Jennens, que narra la caída de Babilonia, según el *Libro de Daniel*. Pero de las veinticuatro funciones programadas en el Haymarket, alquilado nuevamente en solitario por el valiente compositor, sólo llegaron a hacerse dieciséis.

En *Hercules* se recupera el tema de los celos encarnados en la mítica figura de Dejanira, según Winston Dean, un “Otelo femenino”,<sup>57</sup> enfrentada a un esposo bueno e inocente de toda culpa, que convierte en aún más monstruosa la pasión enfermiza de su mujer. Aunque la obra combina arcaísmos e innovaciones, con un toque erótico sabiamente

---

<sup>56</sup> PRICE C. *Semele. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. IV.* op.cit. p. 305.

<sup>57</sup> En LANG P.H. *George Frideric Handel.* op.cit. p. 423.

mezclado a lo cómico y pastoral, la ausencia de motivos religiosos provocó el rechazo de la obra por parte de aquellos que esperaban del maestro, o una de sus óperas italianas, o un gran oratorio a la inglesa, pero nunca una obra dramática de inspiración clásica, alejada de los argumentos bíblicos contados con soporte musical. Al mismo tiempo, los espectadores se sintieron turbados por la atmósfera sensual que impregnaba la pieza y marcaba el inicio del difícil camino del erotismo en la ópera inglesa, difícilmente aceptado por el público convencional.



*Hercules. Nederlandse Opera*

Para escenificar la sensualidad, la ópera anglófona tuvo que emplear una serie de recursos propios de tipo intelectual pues los estímulos pasionales propios de la ópera continental resultaron de muy difícil implantación entre los británicos, acostumbrados a no manifestar en público sus emociones. Sin embargo, con el paso de los años, y una vez superada la triste etapa del melodrama romántico, la ópera inglesa encontró un



erotismo propio basado en los clásicos, sobre todo en Shakespeare, que se manifiesta en momentos tan sublimes como los cánticos de las hadas de *A Midsummer Night's Dream* o en el ritmo frenético de la cópula en *The Rape of Lucretia*, de Britten.

En *Hercules*, el coro representa un elemento importantísimo desde el comienzo de la acción. En el primer acto, contribuye a despejar la densa atmósfera de tragedia suspendida sobre el palacio de Hércules, mientras los pastores aclaman al héroe mezclando sus flautas y caramillos con la trompetería militar. En cambio, en el segundo acto, el coro interviene de forma espectacular con “*Jealousy infernal pest*” y la deliciosa gavota: “*Love and Hymen*”, que evoluciona lentamente hasta convertirse en un lamento de profundo dolor. Por último, ayuda a relajar el ambiente después de la muerte de Hércules con números festivos y bucólicos que terminan en el consabido final feliz.<sup>58</sup>

Al margen de la ópera, el oratorio y la oda, Handel también compuso importantes números de música incidental, como las tres canciones incluidas en el epílogo de una representación amateur del *Comus* de John Milton, en Exton (1745), residencia del conde de Gainsborough, perdidas durante años y recientemente descubiertas por Anthony Hicks en The Newman Flower Collection (Biblioteca Pública de Manchester).

Las canciones, para bajo, soprano y mezzo, probablemente fueron interpretadas por el conde y sus hijas, lo cual explica que la primera no fuera muy exigente en lo vocal. Sin embargo las intervenciones femeninas presentaban una mayor complicación musical, sobre todo el aria pastoral “*There sweetest flowers of mingled hue*”, que mezcla sabiamente su triste melancolía con rasgos de claro contento.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Ibid. pp. 424-6.

<sup>59</sup> HICKS A. *Alceste/Comus*. 443 183-2. L'Oiseau Lyre. Alemania, 1996. pp. 4-6.

En aquel año de 1745, se produjo en Inglaterra la Revolución Jacobea que pretendía llevar al trono al príncipe Carlos Eduardo, “Bonnie Prince Charlie”, nieto del rey católico Jacobo II. Los franceses, enemigos eventuales, apoyaron la invasión con la ayuda de los *Tories* y del pueblo llano, pero sus cálculos fallaron y “the Young Pretender” fue vencido por los partidarios de Jorge II en la batalla de Culloden. Los jacobeos fueron apoyados musicalmente por el joven Gluck, que estrenó la *Caduta de’ giganti*, en el Haymarket, mientras los hanoverianos contaron con la colaboración de Handel, que presentó su *Ocassional Oratorio* (1746) en el Covent Garden, desde entonces único escenario de los futuros éxitos y las reposiciones del maestro teutón.<sup>60</sup>



*La batalla de Culloden.* David Morier. s. XVIII.

A partir de entonces, la música vocal inglesa, profundamente politizada desde sus inicios, dio una inesperada vuelta de tuerca al referirse a enfrentamientos de la mayor actualidad. Como consecuencia, el proverbial nacionalismo del pueblo británico,

---

<sup>60</sup> HOGWOOD C. *Handel*. op.cit. pp. 183-4.

amenazado por facciones contrarias y enemigos extranjeros, aumentó gracias al nivel de aceptación de estas obras que conseguían implicar, cada vez más, al público, en general.

Después del triunfo anglicano, Handel estrenó, en el Covent Garden, los *Oratorios de la victoria: Judas Maccabeus, Joshua y Alexander Balus*, con textos del reverendo Thomas Morell referidos a argumentos bíblicos en curioso paralelismo con situaciones políticas del momento. *Judas Macabeo* (1747) es el oratorio patriótico por excelencia, que identifica al perfecto caudillo judío con el duque de Cumberland, comandante del ejército hanoveriano. *Joshua* (1748) se inspira en la gesta llevada a cabo por Josué, que lideró a su pueblo hasta la tierra prometida de Canaán. En cambio, *Alexander Ballus* (1748) se acerca a la ópera italiana, no sólo por su localización en el este pagano, sino también por la fuerza dramática que emana de las complicadas luchas políticas entre el legendario rey de Siria, el faraón Ptolomeo y el caudillo judío, Jonathan.<sup>61</sup> Una vez superada la crisis institucional, Handel contribuyó al júbilo general con el oratorio patriótico, *Solomon* (1749), con libreto atribuido a Newburgh Hamilton, que glorifica la corte del sabio monarca israelita en perfecta simetría con el período hanoveriano inglés.

Por entonces, acudir a las temporadas de oratorios handelianos se convirtió en práctica habitual de los públicos conservadores londinenses, como describe Fielding en una escena de su novela, *History of Amelia*, que narra la llegada de dos conspicuas señoras a una velada teatral.

Aunque nuestras damas llegaban dos horas antes de que vieran la espalda de Mr. Handel, no obstante, este tiempo de expectación no se les hacía extremadamente pesado.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Ibid. pp. 187-190.

<sup>62</sup> Tho' our Ladies arrived full two hours before they saw the Back of Mr. Handel, yet this time of expectation did not hang extremely heavy on their hands.  
FIELDING H. *History of Amelia. Libro IV. Capítulo IX*, en HOGWOOD C. *Handel*. op.cit. p. 192.

En este contexto de gran corrección política, apareció *Susanna* (1747), un raro espécimen de poderoso libreto anónimo, atribuido a Newburgh Hamilton, basado en un episodio del *Libro de Daniel*, que inspiró a muchos pintores clásicos por su contenido lúbrico y sensual. La desagradable historia cuenta cómo dos ancianos jueces sorprenden a la joven Susana durante su baño, la violan y luego usan su condición social para desacreditarla públicamente; pero la narración no renuncia al convencional final feliz gracias a la intervención, *deus ex machina*, del profeta Daniel que aparece para salvar a la protagonista en el dramático momento de su muerte.

Aunque el rechazo al escabroso tema era previsible, en la actualidad resulta sorprendente su escasa inclusión en los programas handelianos, donde aparece como una rareza escénica, a pesar de su intensidad dramática semejante al de muchas óperas modernas de fuerte contenido sexual.

Por otra parte, para celebrar la ratificación de la dinastía Hannover y el final de la Guerra de Sucesión Austríaca, se encargó a Handel la *Musick for The Royal Fireworks* (1749), compuesta con retazos de su ópera pastoral *Atalanta*, que fue estrenada en el Green Park de Londres en medio de gran expectación. Al año siguiente, el maestro estrenó su penúltimo oratorio, *Theodora* (1750), esta vez con un libreto de tema cristiano del reverendo Morell, basado en la obra *The Martyrdom of Theodora and Dydimus*, publicada hacia 1680 por el teólogo Robert Boyle, que trata de la muerte de la protagonista en Antioquía, durante una de las persecuciones del emperador Dioclesiano. Acto seguido, el Maestro se dedicó a componer, como pago de una deuda contraída con John Rich, la música incidental del *Alceste* de Tobias Smollet, una tragedia de tema clásico que no llegó a estrenarse jamás.

El argumento de *Alceste* (1751) está basado en una ópera de Lully sobre un mito clásico adaptado por Philippe Quinault. Admeto, rey de Tesalia, es favorecido por Apolo que le concede el favor de retrasar la fecha de su muerte, siempre y cuando otro quiera morir en su lugar. Su esposa Alceste se ofrece para el sacrificio y desciende al Hades, pero Alcides (Hércules) le permite volver a la vida, junto su esposo amado. Para este contexto Handel compuso la obertura, la música de algunos momentos puntuales y la apoteosis final, donde Apolo y las musas celebran el desenlace con el coro “*Son of Jove*”.<sup>63</sup> A pesar de la indudable calidad de la partitura, con claras reminiscencias francesas, la obra jamás llegó a estrenarse, por lo que su autor decidió convertirla en un acto adicional del *Alexander's Feast*, llamado, desde entonces, *The Choice of Hercules*.

Mientras componía su último oratorio *Jephtha* (1752), con libreto del reverendo Morell, la salud del maestro se resintió considerablemente, fue operado en noviembre de aquel año y, aunque recuperó momentáneamente la vista, unos meses después quedó sumido en la casi total ceguera, en dramático paralelismo con Sansón. En la temporada 1757/58, estrenó la versión inglesa de la cantata italiana *Il trionfo del tempo e del dissinganno*, con la ayuda de su infatigable colaborador John Christopher Smith y nuevos textos de Thomas Morell, titulados *The Triumph of Time and Truth*. Al año siguiente, el famoso oculista John Taylor intentó restituir su visión, pero todo fue en vano. El 6 de abril de 1759 dirigió por última vez el *Messyah* y ocho días después le sobrevino la muerte, que congregó a más de tres mil personas en un funeral multitudinario celebrado en la Abadía de Westminster.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> HICKS A. *Alceste/Comus*. 443 183-2. L'Oiseau Lyre. Alemania, 1996. pp. 4-6

<sup>64</sup> HOGWOOD C. *Handel*. op.cit. p. 212.

El hecho de que después de su muerte no hubiese una dinastía de seguidores handelianos entre los compositores ingleses se debe fundamentalmente a la falta de entendimiento entre ópera y oratorio, un género surgido de la inventiva y la estrategia empresarial del maestro, de carácter patriótico, temas bíblicos y textos adaptados de bases literarias solventes por los mejores escritores de la época, como Newburgh Hamilton, Thomas Boughton, Charles Jennens, o Thomas Morell. Si estas magníficas obras corales hubiesen subido a escena con la misma teatralidad que sus óperas italianas, un nuevo camino se hubiese abierto para la ópera inglesa, pero al topar con factores extra musicales y extra literarios, entre los que ocupaba un lugar primordial la intransigencia religiosa, se quedaron en la sala de conciertos, formando una nueva categoría musical.

En cuanto a la ópera pura, todavía dentro de los cánones de la ópera barroca continental, el maestro compuso cuarenta y dos títulos italianos, que aunque respondían a los gustos del público londinense, en un principio se les negó el merecido prestigio internacional. Junto a éstos, forman categoría aparte sus cuatro dramas musicales en inglés, que tuvieron poca fortuna, acaso porque el idioma hacía menos impactante el color exuberante de la voz. *Acis and Galatea*, se reestrenó en el Teatro Real de Haymarket, en 1732, con los magníficos textos de John Gay traducidos al italiano; *Semele*, fue estrenada en Cambridge, dos siglos después de su composición; *Hercules* recibió una gélida acogida en su presentación en el Haymarket, y *Alceste* no ha llegado a escenificarse jamás.

Durante el siglo XIX, las óperas de Handel perdieron adeptos hasta la aparición del movimiento historicista que revalorizó su estilo personal. Sin embargo, en la actualidad,

aunque el período de reivindicación ha finalizado, sus óperas inglesas no se programan con la misma asiduidad que las italianas y los oratorios siguen sin escenificarse habitualmente, con excepción de algunas propuestas arriesgadas, como la *Theodora* del festival de Glyndebourne de 1999, la legendaria producción de *Il trionfo del tempo e del disinganno* de la Opernhaus de Zurich, dirigida por Jürgen Flimm, o *L'Allegro, il Penseroso, ed il Moderato*, coreografiado en 1988 por el norteamericano Mark Morris en un montaje ultramoderno que demuestra las infinitas posibilidades dramáticas de las obras corales del autor.

#### **4. ESFUERZOS POR INSTAURAR UNA ÓPERA NACIONAL.**

Handel abandonó definitivamente la ópera italiana en 1741 y ese mismo año comenzaron los cambios empresariales que llevaron al desastre del Teatro Real de Haymarket, encabezados por lord Middlesex, quien logró mantenerse al frente un par de años con temporadas de diez títulos anuales de diciembre a junio, al mismo precio de siempre. Pero, debido a los altísimos costes de producción, la calidad artística se empezó a deteriorar, mientras que el Covent Garden, el Lincoln's Inn Fields, el Drury Lane y el Little Haymarket siguieron programando obras más novedosas y rentables, de carácter alegórico, patriótico o satírico, con las tendencias continentales adaptadas al gusto inglés.<sup>65</sup>

Como representante destacado de este nuevo estilo alternativo figura John Frederick Lampe que formó, en 1732, la Compañía de Ópera Inglesa, junto a Henry Carey, Thomas Arne y John Christopher Smith. Durante aquella primera temporada, Lampe

---

<sup>65</sup> HUME R. *London/History 1739-1778. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III..op.cit.* p. 8.

estrenó en el Little Haymarket: *Amelia*, con libreto de Henry Carey; *Britannia*, con textos patrióticos de Thomas Lediard, y *Dione*, basada en una pastoral de Gay; pero en el otoño del mismo año, la compañía se deshizo por incompatibilidad laboral.

Thomas Arne y sus hermanos, los cantantes Richard y Susanna Maria, se instalaron en el Lincoln's Inn Fields, mientras Lampe permaneció en el Little Haymarket con *Tom Thumb* (1733), basada en la farsa de Henry Fielding, *The Tragedy of Tragedies, or the Life and Death of Tom Thumb the Great* (1730), que narra las aventuras de un diminuto héroe relacionado con leyendas artúricas, dominador de gigantes y objeto de deseo sexual, en directa referencia al primer ministro Robert Walpole, llamado por entonces “el Grande”.<sup>66</sup>

#### 4.1. La ópera satírica.

De esta manera se instauró definitivamente en la ópera inglesa del siglo XVIII la sátira política, que había irrumpido violentamente algunos años antes con el éxito fulgurante de *The Beggar's Opera*. A partir de entonces, su fin principal, dejando aparte el objetivo más inmediato de obtener beneficios económicos, fue el de hacer reír mediante la sátira social. En este sentido, surgió al mismo tiempo que la *opera comique* francesa y la *opera buffa* italiana, con un componente añadido que reflejaba la gran estima del pueblo inglés hacia la ópera en general. Los objetos tratados se representaban con un elevado componente fársico, como elementos de un gran guiñol, muchas veces condenados a la fugacidad por la inmediatez de la situación parodiada que, a veces, lograba trascender la época. Sin embargo, sus contenidos, aparentemente paródicos, eran enormemente serios

---

<sup>66</sup> “the Great”, en HOLMAN P. Lampe, Frederick. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.II. op.cit. pp. 1089-1090.



pues adquirirían nuevos significados que convertían al género en un fenómeno metateatral y metamusical.

*Tom Thumb* alcanzó tanta popularidad por sus ingeniosas alusiones contra la clase médica, las tragedias heroicas de moda y la política en general, que aquel mismo año fue adaptada por Eliza Haywood y William Hatchett con el título de *The Opera of Operas; or Tom Thumb, the Great*, con la única intención de satirizar las convenciones de la ópera italiana, especialmente sus finales felices tan alejados de la realidad.<sup>67</sup>

En 1734, Lampe desapareció de escena para dedicarse a la docencia, escribir su tratado de bajo continuo y reaparecer, en 1737, con la ópera cómica *The Dragon of Wantley*, que pronto se convirtió en el éxito de la temporada. El libreto de Henry Carey está basado en la balada de Moore y el dragón, incluida en la obra de Thomas Durfey *Pills to Purge Mellancholy*, mientras que la partitura de Lampe es totalmente original, con arias y grandiosos coros handelianos en clave de parodia, programados para ridiculizar los excesos de las artificiosas óperas italianas.<sup>68</sup>

Sin embargo, la creciente y enriquecedora corriente satírico-burlesca del teatro musical inglés se vio drásticamente interrumpida por la *Licensing Act* de 1737, dictada a raíz de la aparición de la comedia *Pasquin* y el libelo *Historical Register for 1736*, de Henry Fielding, que atacaban directamente al gobierno del primer ministro Robert Walpole. Impregnada por la intransigencia religiosa de sectores puritanos, la nueva ley prohibió los contenidos políticamente incorrectos, barrió de la escena a muchos artistas contrarios al régimen, ordenó el cierre de todos los teatros de Londres y convirtió al

---

<sup>67</sup> BAUER S. *The History of Tom Thumb*. Camelot Project. University of Rochester. <http://www.lib.rochester.edu/camelot/Ttessay.htm> 22/04/2005.

<sup>68</sup> HOLMAN P. *Dragon of Wantley, The*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.I. op.cit. p. 1241.

Covent Garden y al Drury Lane en los únicos teatros oficiales, con el monopolio virtual del llamado “legitimate theatre”.

A partir de entonces, Fielding tuvo que renunciar a sus corrosivas farsas dirigidas contra el gobierno, la sociedad establecida y las formas artísticas que la sirven, limitando su actividad dramática al estreno de obras menores, como *Miss Lucy in Town* (1742), posiblemente escrita en colaboración con el actor David Garrick, donde la protagonista es llevada a otra ciudad por su flamante marido para vivir en un burdel compartido con personajes inspirados en conocidos miembros de la sociedad. Al mismo tiempo, se convirtió en crítico de ópera para el periódico jacobino *The True Patriot*, y se dedicó a escribir *The History of Tom Jones, A Foundling* (1749), una novela picaresca a la inglesa que algunos compositores posteriores trataron de convertir en ópera con mayor o menor fortuna.

En una primera aproximación, François André Danican Philidor revisó la narración de Fielding desde una óptica realista (1765),<sup>69</sup> muy alejada de las versiones posteriores de Samuel Arnold (1769), Edward German (1907) o Stephen Oliver (1976), que convirtieron sucesivamente la base literaria original en un *pasticcio* al uso, una opereta victoriana y una ópera expresionista de gran modernidad. Sin embargo, al margen de estas diferentes lecturas musicales, la verdadera huella de Fielding en la ópera inglesa aparece sobre todo en la forma paródica de describir la realidad.

---

<sup>69</sup> RUSHTON J. *Tom Jones. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.IV.* op.cit. p. 75.

#### 4.2. La ópera patriótica.

Por entonces, en la escena británica trabajaban familias enteras de artistas, como los Arne, cuyo patriarca, Thomas, nació en el distrito de Covent Garden y vivió inmerso siempre en el ambiente teatral de la ciudad, único motor de su existencia incierta, entre otras cosas por su condición de católico al margen de cargos públicos. A lo largo de su vida, puso música a más de noventa obras, algunas inspiradas en modelos extranjeros, como *Artaxerxes* y *L'Olimpiade*, basadas en los fértiles libretos de Metastasio, o en clásicos ingleses, como Ben Jonson, Milton, Dryden y Congreve, adaptados por James Thomson o Isaac Bickerstaff, que tuvieron el acierto de domesticar el teatro continental hasta adecuarlo al gusto británico.

Hijo de un próspero comerciante, que no veía con buenos ojos la dedicación de su hijo mayor al teatro, Arne dejó los estudios de leyes, se dedicó a la música y enseñó a cantar a sus hermanos menores, Richard y Susanna Maria, grandes profesionales de la escena. En 1732, unió sus fuerzas a John F. Lampe, Henry Carey y John Christoher Smith para formar la efímera Compañía de Ópera Inglesa que, en otoño de aquel mismo año, se separó. Lampe se quedó en el Little Haymarket y Arne debutó en el Lincoln's Inn Fields con la ópera *Teraminta*, seguida por una nueva versión de *Rosamond*.

En 1733, se estrenó, en el Little Haymarket, la obra de Eliza Haywood y William Hatchett, *The Opera of Operas; or Tom Thumb, the Great*, con música del mismo Arne que, a pesar del éxito obtenido, siguió teniendo un futuro incierto hasta que su hermana Susanna María, firmó un contrato con el empresario Teophilus Cibber, nuevo director del Drury Lane, con quien terminó casándose.

Ya instalado en este teatro, Arne obtuvo un gran éxito con la adaptación de John Dalton del *Comus* de Milton, concebida como una compleja alegoría referida a elementos políticos, sociales y religiosos a través de mitos clásicos, leyendas británicas, imágenes pastorales y símbolos cristianos. La obra trata del eterno conflicto entre el elemento pagano del vicio, representado por Comus, y la respuesta cristiana, simbolizada por el Espíritu Tutelar, que en el prólogo nos pone en antecedentes de la actitud indolente de los hermanos de la dama y de la naturaleza corrupta del mago. Al mismo tiempo, el público se enfrenta al dilema de escoger entre la castidad cristiana y la pureza pagana, ambas encarnadas en la dama, amenazada en la misma medida por las fuerzas del mal.

La acción dramática se desarrolla a través de una estructura aristotélica dividida en exposición, nudo y desenlace que narra cómo la dama, víctima de su propia ingenuidad, cae prisionera y es salvada por la intervención del Espíritu Tutelar y de la ninfa Sabrina, doble metáfora de una misma dualidad, icono de la mitología británica y símbolo religioso que limpia las impurezas por el bautizo, mientras los hermanos se pierden en discusiones estériles, identificados con una nueva generación de dirigentes apartados del camino de perfección.<sup>70</sup>

Sin embargo, la verdadera fama llegó para Arne con *Alfred*, una *masque* más cercana al alma británica, con textos de James Thomson y David Mallet basados en un asunto dinástico referido al rey Alfredo el Grande, que fue estrenada el 1 de agosto de 1740, en los jardines de la residencia de Federico de Gales, en Cliveden, con motivo del tercer cumpleaños de la princesa Augusta y del aniversario en el trono de la casa Hannover. Arne también compuso para la ocasión una nueva versión de la obra de Congreve, *The*

---

<sup>70</sup> *Blending, Classical, Pastoral and Religious Imaginery in Comus* .op. cit.  
<http://www.mith.umd.edu/comus/final/cemyth.htm> 23/04/2005

*Judgement of Paris*, que quedó completamente oscurecida por el éxito inmediato de *Alfred*, en cuyo tercer acto se interpretaba la exultante oda patriótica, “*Rule Britannia*”, que, como ya se ha señalado, pasaría a la historia casi como un himno nacional.

Reine Britania! Reine Britania sobre las olas;  
los británicos no serán esclavos jamás.<sup>71</sup>

Britannia fue el nombre dado por los romanos al territorio comprendido entre Inglaterra y Gales, representado en la mitología anglo-sajona por una amazona con casco, escudo y tridente, que simboliza los conceptos de imperio, militarismo y bienestar nacional. Gracias a las frases musicales de este himno en su honor, Thomas Arne se convirtió en el más popular compositor de la época, capaz de concentrar, según Richard Wagner, todo el carácter británico con sus virtudes de patriotismo, optimismo, lealtad e incluso algo de desprecio a lo que no es típicamente inglés.<sup>72</sup>

En 1742, Arne y su esposa, la cantante Cecilia Young, viajaron a Dublín para presentar sus obras, entre las que se incluyó el estreno de su primer oratorio, *The Death of Abel* (1743). De vuelta en Londres, el compositor continuó con su actividad como director musical del Drury Lane, donde estrenó, en 1745, año de la rebelión jacobea, una versión expandida de *Alfred* que provocó un exaltado brote de fervor patriótico, alentado, no sólo por el “*Rule Britannia*” sino también por la inclusión de la canción, “*God Save The Queen*”, convertida a partir de entonces en verdadero himno nacional.

---

<sup>71</sup> Rule Britannia! Britannia rule the waves;  
Britons never will be slaves.

*Alfred*. Acto III.

<sup>72</sup> MCGEGAN N. *Alfred*. DHM 756551314/2. Conifer Records. UK, 1999. p. 5.

En este sentido Arne continuó el camino marcado por los oratorios handelianos, inspirados en acontecimientos políticos de la época y seguidos muy de cerca por un público nacionalista de fuertes sentimientos patrióticos, que de esta manera se rebelaba contra los excesos de la artificiosa ópera italianizante.

Ese mismo año, Arne viajó de nuevo a Dublín; esta vez no sólo en compañía de su mujer, sino también de su joven pupila, Charlotte Brent, exquisita soprano coloratura con quien volvió definitivamente a Londres, en 1755, dejando abandonada en Irlanda a su legítima esposa.<sup>73</sup> Una vez instalado de nuevo en el ambiente teatral, trasladó sus servicios profesionales al Covent Garden de John Rich, debido a sus continuas desavenencias con el actor David Garrick, director del Drury Lane.

Sin embargo, su siguiente ópera sin diálogos hablados, *Eliza* (1754), fue estrenada en el Little Haymarket con libreto de Richard Rolt y una protagonista invisible referida a la reina Isabel I, mientras la inevitable Britannia aparece en melancólico desfallecimiento ante el peligro español. Aunque la obra resulta arcaizante por el excesivo tratamiento alegórico, es significativo ver cómo se mantienen los tópicos anti-hispanos, referidos obviamente a la Armada Invencible, en la búsqueda de una identidad nacional. Personajes como la Paz, la Libertad, Neptuno, el Genio de Inglaterra y pastores de ambos sexos, animan a la heroica ninfa a superar su tristeza y exhortan a los pacíficos bretones a tomar las armas para defender su nación. Tras una marcha patriótica, se libra la gran batalla naval ganada por los ingleses, que culmina con la intervención del Genio “*We have fought, we have conquer’d*”, seguida por el aria de la Paz, “*Happy day*”, y la apoteosis final, “*Hail glory, like the morning star*”.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> PARKINSON J.A. *Arne, Thomas Augustine. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. I.* op.cit. pp. 206-7.

<sup>74</sup> PARKINSON J.A. *Eliza. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. II.* op.cit. p. 40.

En 1760, el trabajo de Arne cambió completamente de registro con *Thomas and Sally*, primera ópera compuesta en colaboración con el dramaturgo Isaac Bickerstaff que trata un tema intencionadamente ingenuo, con profundas raíces en la tradición popular. La sencilla acción lineal narra la historia de una lecherita que, en ausencia de su amado en la mar, es animada por la matrona a aceptar los requiebros de un rico pretendiente a quien la joven desdeña. El novio vuelve a casa con un nuevo lenguaje plagado de términos marineros y se enfrenta a su rival, que tiene que conformarse con el amor de la madura matrona, mientras los jóvenes disfrutan de un final feliz. Los contemporáneos de Arne y Bickerstaff vieron en la obra un didactismo moral muy de la época y la tacharon de convencional, pero los críticos de hoy han sabido ver en la rancia virtud de Sally y en el exagerado patriotismo de Thomas una ridiculización de la mentalidad burguesa, sutilmente introducida por Bickerstaff.<sup>75</sup>

#### 4.3. *Opera seria y comic opera.*

A la muerte de Handel, la universidad de Oxford concedió el Doctorado en Música a Arne, que, estimulado por el honor, se atrevió a escribir una ópera dramática, basada en un libreto de Pietro Metastasio, adaptado al inglés por el mismo compositor. *Artaxerxes* (1762) fue estrenada con éxito en el Covent Garden para el lucimiento de Charlotte Brent, amante y protegida del autor, pero en la representación del veinticuatro de febrero, ocurrió un suceso que ensombreció el triunfo cuando un grupo de alborotadores irrumpió en la sala pidiendo rebaja en las entradas de privilegio que se vendían a mitad de precio para aquellas personas que entraban sólo al último acto.

---

<sup>75</sup> TASCH P.A. *The Dramatic Cobbler*. Bucknell University Press. New Jersey, 1971. p. 31.

El libreto original de Metastasio, basado en crónicas de antiguos historiadores persas, narra el asesinato del rey Xerxes, el intento de usurpación del poder por parte del general Artabanes, el eterno conflicto de la hija partida entre el deber filial y el amor hacia el supuesto traidor, las dudas del heredero Artaxerxes sobre la fidelidad de su amigo Arbaces y su magnanimidad final, en la línea de la *opera seria*, abandonada ya en el ámbito continental. Sin embargo, a pesar del texto artificioso y pasado de moda, la partitura logra una música viva como respuesta ante cada nueva situación y el libreto, susceptible de una segunda lectura, convierte la historia en una metáfora de la realidad política nacional, condenada a sufrir interminables traiciones y guerras fratricidas con la esperanza de alcanzar la paz.

Así, curiosamente, el ansia de pacifismo aflora premonitoriamente en la farragosa ópera de Arne, convertida en un claro precedente de otras obras futuras compuestas por autores amenazados por guerras tan cruentas como las del siglo XX o por la situación política actual. A pesar de la localización oriental flota en el ambiente un deseo de entendimiento entre hermanos y de anteponer los intereses nacionales a cualquier conflicto puntual. Ésto supone una verdadera novedad en la historia de la ópera inglesa, caracterizada hasta entonces por la exaltación de las victorias guerreras o de la supremacía militar, y predice el tipo de sensibilidad patriótica cultivada años después por Vaughan Williams, Rutland Boughton o Britten, basada en la esperanza y el perdón.

Destacan en la partitura una serie de arias *d'affetti* que expresan el conflicto entre deber y placer materializado en los saltos de dos octavas de “*Fly, soft ideas, fly*”. Uno de los momentos más emotivos de la obra es el número de Arbaces en prisión, “*Why is death for ever late?*”, seguido por la intervención de Artaxerses, “*Water parted from the*



*Sea*”, y el dúo de amor, “*For thee I live, my dearest*”, que desemboca en la grandiosa escena final de la coronación donde brilla el coro final, “*Live to us, to empire live*”.<sup>76</sup>

Charles Burney, el más acendrado crítico de Arne, fue incapaz de negar los méritos del *Artaxerxes*, a pesar de dedicarle párrafos como el siguiente: “Arne agolpó las arias, particularmente en las partes de Mandane de Miss Brent, con muchas variaciones a la italiana y dificultades nunca antes oídas en ópera”.<sup>77</sup> También Haydn, después de una representación de *Artaxerxes*, en 1791, se declaró asombrado de que una obra de semejantes características musicales hubiese sido compuesta por un inglés.

Por otra parte, muchos aficionados empezaron a rechazar este tipo de obras, a todas luces desfasadas en relación con la nueva ópera continental, como la novelista Jane Austen, que escribió, en una carta a su hermana fechada el 14 de marzo de 1814: “Vamos a ver *The Devil is to Pay* esta noche. Espero divertirme mucho. En cambio me atrevería a decir que *Artaxerxes* será muy pesado”. Y continuó al día siguiente: “Me cansó mucho *Artaxerxes*, me divirtió mucho la farsa y algo menos la pantomima que le siguió.”<sup>78</sup>

Después de *Artaxerxes*, el Covent Garden volvió al género burlesco con *Love in a Village* (1762), primera *comic opera* de la escena inglesa que plantea relaciones muy fluidas entre el ingenioso texto de Bickerstaff y la inspirada partitura de Arne. El argumento, tomado de *The Village Opera*, de Charles Jonson, tiene como antecedentes

---

<sup>76</sup> *Artaxerxes*. CDA 67051/2. Hyperion Records. <http://www.hyperion-records.co.uk/details/67051.asp> 02/12/03.

<sup>77</sup> “Arne crowded the airs, particularly in the part of Mandane for Miss Brent, with most of the italian divisions and difficulties which had ever been heard at the opera”. BURNEY C. en PARKINSON J.A. *Artaxerxes. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.I. op.cit. p. 223.*

<sup>78</sup> We are to see *The Devil is to Pay* tonight. I expect to be very much amused. I daresay *Artaxerxes* will be very tiresome”... “I was very tired of *Artaxerxes*, highly amused with the Farce and in an inferior way with the Pantomime that followed”. AUSTEN J.en WHITE E.W. *A History of English Opera. op.cit. p.190.*

remotos el *As you like It* shakesperiano y como bases literarias cercanas, la opereta *Le devin du village*, de Jean-Jacques Rousseau, y la comedia *Le gallant jardinier*, de Dancourt, en la que, a su vez, se fijó James Wider para *The Gentleman Gardener* (1751). Así, la Rosalind de Shakespeare, la Rosella de Jonson y la Rosetta de Bickerstaff, son la misma joven rebelde capaz de cualquier cosa con tal de no someterse a tiránicas imposiciones familiares.<sup>79</sup>



Elizabeth Billington en *Love in A Village*. Grabado del s. XVIII

A pesar de algunas acusaciones de plagio,<sup>80</sup> el éxito de *Love in the Village* se prolongó durante casi dos años, hasta la aparición de *The Guardian Outwitted* (1764) y *L'Olimpiade* (1765), nuevos títulos que marcaron el declive artístico del compositor,

<sup>79</sup> TASCH P.A. *The Dramatic Cobbler*. op.cit. p. 46.

<sup>80</sup> Ibid p. 49.

muy afectado por la muerte de su hermana Susanna Maria, el final de sus relaciones sentimentales con Miss Brent y la notable reducción de sus ingresos económicos. Sin embargo, las cosas mejoraron cuando fue invitado a musicar, para el aniversario del bardo de Stratford, la *Oda a Shakespeare* (1769), de David Garrick que, a partir de entonces, pasó de ser su enemigo a ser su más ferviente admirador. Junto a él, emprendió la adaptación del *King Arthur* de Dryden, con una partitura más sencilla para ayudar a los cantantes del Drury Lane “a mantener el tipo”.<sup>81</sup>

Después de modificar el *King Arthur*, Arne siguió cultivando los temas y las formas clásicas en *The Fairy Prince* (1771), una *masque* basada en el *Oberon* de Ben Jonson cantada en su totalidad, con libreto de George Colman (the Elder), textos añadidos de Shakespeare y un coro final de Dryden, de fresca sensibilidad. La ambientación dramática se sitúa en el bosque cercano a Windsor, donde hadas, ninfas y sátiros observan a los Caballeros de la Jarretera que marchan hacia la capilla de Saint George, en procesión.

Ya en los últimos años de su vida, Arne volvió a cultivar la ópera cómica en solitario, pues Bickerstaff había huido a Francia en 1772 acusado de homosexualidad. A este período pertenecen: *The Squire Badger* (1772), basada en *Don Quixote in England* de Henry Fielding; *May Day*, con libreto de David Garrick (1775); *The Cooper* (1772), *The Rose* (1772) y *Achilles in Petticoat* (1773), con textos de John Gay; o las óperas serias basadas en el *Caractacus*, de William Mason y en *The Birth of Hercules*, de James Shirley (1776), que no llegó a ser estrenada, pues el autor murió en 1778 después de haberse reconciliado con su legítima esposa y con Dios.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> “to make a proper figure”. en WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 192.

<sup>82</sup> PARKINSON J.A. *Arne, Thomas Augustine. The New Grove Dictionary of Opera. Vol I*. op.cit. p. 207.

Aunque gran parte de la música de Arne se perdió en el incendio del Covent Garden de 1880, en la actualidad se le reconoce como infatigable precursor de la ópera nacional inglesa, de fácil melodía, frecuente exaltación patriótica, y amplio espectro temático utilizado en simetría con la propia realidad. Sin embargo, a pesar de su enorme popularidad, nunca llegó a traspasar los límites del ámbito estrictamente británico, ni aportó nada nuevo a la enorme riqueza operística continental.

#### 4.4. La ópera burguesa.

Más involucrado en el sub-género conocido como *pasticcio opera*, figura Charles Dibdin, que supo adaptar a la escena inglesa temas universales relacionados con los sectores medios de la sociedad. Sus argumentos, aparentemente dulces e inocuos pero en profundidad corrosivos, tratan del mundo urbano enfrentado al mundo rural, los matrimonios de conveniencia, las relaciones amorosas “diciembre/mayo”, o los personajes poco favorecidos que se rebelan contra la injusticia social.

Dibdin comenzó su carrera a los diecinueve años con una pastoral titulada *The Sepherd's Artífice* (1764), estrenada en el Covent Garden, con letra y música suyas, en la que además interpretaba un papel protagonista. Entre 1767 y 1772, el infatigable Bickerstaff le proporcionó una serie de libretos de comedias de situación, unas inspiradas en fuentes literarias británicas y otras ajenas al ámbito nacional, con temas paródicos muy del gusto de la época.

La primera de estas colaboraciones, *Love in the City* (1767), ha sido catalogada como la primera sátira musical inglesa sobre la clase media, causa probable de su escaso éxito al

pertenecer sus personajes a estratos sociales poco favorecidos, en la línea de *The Clandestine Marriage* (1766), una comedia costumbres de George Colman y David Garrick, que sirvió de modelo a la obra de Bickerstaff con un planteamiento similar <sup>83</sup>

A lo largo de la acción dramática deambulan dos parejas de enamorados y algunos personajes conflictivos, como Young Cockney, Old Cockney, Molly y Miss Le Blonde, que alcanzó un notable éxito con su parodia de *mad scene*, interpretada según los cánones de la ópera barroca continental. Intercaladas en la partitura, se incluyen aportaciones de siete compositores continentales; aunque el momento estelar de la obra se produce al final del segundo acto, en el *boxing trio*, donde la protagonista, Priscilla Tomboy, canta en una escena callejera sin precedentes, ataviada con guantes de boxeo. Por su parte, el joven Cockney es un trasvase al ambiente urbano del personaje rural de *The Maid of the Mill*, (1765), otra comedia de Bickerstaff, inspirada en una pieza de Fletcher, estrenada en el Covent Garden, con música de Samuel Arnold, algún tiempo atrás. <sup>84</sup>

Con el paso de los años, la obra se convirtió en un alegato en contra de la actitud despreciativa hacia los esclavos negros y su repercusión popular llegó a ser tan grande que se revisó repetidamente con los títulos de *A Cure for the Spleen* y *The Romp*. Lo mismo ocurrió con *Lionel and Clarissa* (1768), estrenada con poco éxito en el Covent Garden (1770) y revisada dos años mas tarde, en el Drury Lane, con el título de *A School for Fathers*.<sup>85</sup> A partir de entonces, la obra triunfó rotundamente, y el ridículo cosmopolitismo del personaje de Jessamy se convirtió en un referente negativo en contraste con la pacífica atmósfera rural.

---

<sup>83</sup> TASCH P.A. *The Dramatic Cobbler*. op.cit. p. 114.

<sup>84</sup> Ibid. p. 117.

<sup>85</sup> CHOLIJ I. *Lionel and Clarissa*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.II. op.cit. p. 1285.

La trama argumental, ambientada en un mundo burgués y provinciano, trata de un enredo amoroso, muy del gusto de la época, que se inicia cuando el coronel Oldboy concierta la boda del inefable Jessamy, con Clarissa, enamorada a su vez del joven Lionel. A esta trama principal se añade otra secundaria, protagonizada por la hija del Coronel, que huye furtivamente con un visitante de la casa. Después de no pocas vicisitudes, los padres comprenden que la rebeldía de sus hijos, puramente circunstancial, es el resultado de una terrible injusticia propiciada por la conveniencia social y aceptan la relación de los jóvenes enamorados, unidos para siempre en el consabido final feliz.

Por entonces, también se produjo el estreno *The Padlock* (1768), una ópera cómica basada en *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes, que se convirtió en el mayor éxito del nuevo binomio teatral. La acción se inicia cuando el maduro y rico Don Diego sale de casa, dejando la puerta cerrada con una tranca para proteger a su joven pupila, con quien piensa casarse. Pero el enamorado Leandro salta la tapia, Don Diego llega de improviso y al ver a los jóvenes juntos comprende que es demasiado viejo para el amor.

Las relaciones amorosas “diciembre-mayo” entre personas de diferente edad y los matrimonios impuestos por conveniencia fueron temas recurrentes, tanto en la literatura ochocentista, como en la tradición operística universal. Una y otra vez reaparecen los amores contrariados y los tutores maduros enamorados de su joven pupila, definitivamente configurados en la obra de Pierre Augustine Baumarchais, *Le Barbier de Seville* (1775), fuente de inspiración de otras óperas homónimas, tan emblemáticas como las de Giovanni Paisiello o Gioachino Rossini.



Charles Dibdin en el papel de Mungo. Grabado de Butler Clowes. s. XVIII

No obstante, el éxito de *The Padlock* no sólo se debió al tirón del argumento principal, sino también a la novedosa inclusión del sirviente negro Mungo, caracterizado por hablar *coon english* o “mal inglés” (“Mungo here, Mungo there, Mungo everywhere”).<sup>86</sup>

Envalentonado por la bebida, este simpático criado interpretado por el mismo Dibdin, se convirtió en un símbolo de los movimientos anti esclavistas con más coraje que el humilde Tío Tom o que el orgulloso Oroonoko.<sup>87</sup> A partir de entonces, apareció en la escena inglesa una larga lista de sirvientes negros revestidos de significación social, con el objetivo de criticar la conducta prepotente de las clases superiores y de despertar las simpatías hacia la raza oprimida.

<sup>86</sup> *The Padlock*. Acto I, escena 6

<sup>87</sup> TASCH P.A. *The Dramatic Cobbler*. op.cit. p. 160.

Entre 1769 y 1770, Dibdin y Bickerstaff compusieron una serie de divertimentos cortos o serenatas, cantados de principio a fin, como era obligado en los espectáculos veraniegos de los jardines de Ranelagh. El primero, *The Ephesian Matron*, basado en una fábula incluida al final del *Satiricon* de Petronio, trata de una desconsolada viuda que, sentada junto al cadáver de su marido, acepta el cortejo de un centurión con quien se casa al día siguiente. El fracaso de la obra quizás se debió al escaso recogimiento del recinto donde se estrenó, o al tema que ridiculizaba la inconstancia femenina desde una óptica macabra, inadecuada para un público veraniego poco dado al humor negro.

El segundo divertimiento se llamaba originalmente *He Wou'd if he Cou'd, or An Old Fool worse than Any*, título demasiado largo que fue acortado como *The Maid, The Mistress*. Inspirado en la ópera italiana de Pergolesi, *La serva padrona*, introducía el personaje característico de *The Old Lady*, interpretado por el mismo Dibdin, que a pesar de su potencial cómico no prendió en el público de los jardines, acaso por su estilo italianizante de escasa raigambre popular.

En cambio, la tercera serenata, *The Recruiting Officer*, estrenada en junio del mismo año, está basada en una comedia del irlandés George Farquhar, con un argumento algo más cercano a la sensibilidad nacional, que trata de un oficial empeñado en seducir a las mozas mandando sus novios al ejército.

Las tres piezas, cortadas por el mismo patrón, eran de escasa duración, estaban cantadas en su totalidad por cuatro voces con recitativos intercalados y se referían a los sectores medios de la sociedad que formaban el público habitual de los *Pleasure Gardens* de



Londres. En la actualidad, estas pequeñas óperas de bolsillo, poco valoradas en su época, han atraído de nuevo la atención de la crítica por su economía de recursos, su inmediatez y su brevedad, tres rasgos muy apreciados en la ópera contemporánea.

En el año 1772, Bickerstaff se vió obligado a huir a Francia acusado de homosexualidad. A esta época pertenecen sus “diálogos musicales” sobre temas cockney, como *The Brickdust Man and The Milkmaid* (1772) y *The Grenadier* (1773), obras muy inferiores en calidad y cantidad a las estrenadas en años anteriores, que cierran tristemente el ciclo de vida de este autor, precursor de muchas actitudes transgresoras de la ópera actual. Aunque su reivindicación se inició en 1816, el mal ya estaba hecho y su vida terminó sin siquiera una fecha de defunción, ni un epitafio, en su sepultura.

Por su parte, Dibdin presentó entonces, *The Waterman, The Quaker* y *The Sultan*, basada en *Les Contes Moraux* de Jean François Marmontel, considerado por algunos como inspirador de *El rapto en el serrallo* de Mozart.<sup>88</sup> Un año más tarde, Dibdin también huyó a Francia por deudas económicas. Durante su ausencia, Thomas Linley obtuvo un enorme éxito como empresario con la reposición en el Drury Lane de una ópera suya, *The Quaker*, muy interesante por sus conjuntos experimentales. Cuando al fin Dibdin pudo regresar a Londres, se dedicó a componer obras menores, a escribir en prosa sobre los más variados asuntos, a dar conferencias por provincias, a levantar fondos para un supuesto viaje a la India y a participar en el proyecto de un nuevo coliseo llamado Royal Circus, sin demasiado éxito. Al final, también murió solo y olvidado por todos.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> TASCH P.A. *The Dramatic Cobbler*. op.cit. pp. 244-7

<sup>89</sup> FISKE R. *Dibdin, Charles*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.I. op.cit. p. 1159.

Entre los compositores interesados en retratar los comportamientos de sectores medios de la sociedad, también destacó Samuel Arnold, con un primer éxito titulado *The Maid of The Mill* (1765), seguido por unas setenta obras que llenaron los escenarios londinenses de una música fácil y pegadiza, adaptada admirablemente a temas de nueva significación social. Su vena más romántica surgió en las piezas de inspiración española, *The Castle of Andalusia* y *The Spanish Barber* (1777), mientras que *The Agreeable Surprise*, *Inkle* y *Yarico*, aparecen entre las obras musicales más representadas del siglo XVIII.<sup>90</sup>

Otro autor de características similares fue William Shield, aunque su obra más afamada, *Rosina* (1782), se sale un poco de la norma al mezclar números de estilo italiano con canciones irlandesas y escocesas pertenecientes al acervo popular. Shield perseveró en esta línea, a pesar de que reconocidos libretistas, como Bickerstaff, abominaron del excesivo tipismo de sus obras, por considerarlo un obstáculo para la divulgación internacional y la actualización del género.<sup>91</sup> Sin embargo, Shield era partidario de las fuentes de inspiración folclóricas y, lejos de renunciar a ellas, volvió los ojos a las baladas medievales inglesas en su ópera *Robin Hood, or the Sherwood Forest* (1784), influida por las investigaciones de Joseph Ritson, muy implicado en la recuperación romántica de historias extraídas de la literatura popular. A partir de entonces, el romántico héroe se convirtió en una leyenda universal de escaso anclaje histórico, avalada recientemente por un texto de veintitrés palabras en latín escritas en el siglo xv por un monje de Oxford que hablaba de un ladrón con el nombre de Robin Hood y sus cómplices, habitantes de Sherwood Forest.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> HOSKINS R. Arnold, Samuel. *The New Grove Dictionary of Opera. Vol.I.* op.cit. p. 212.

<sup>91</sup> TROOST L. Shield, William. *The New Gove Dictionary of Opera. Vol.IV.* op.cit. p. 354.

<sup>92</sup> Palabras escritas en los márgenes del *Polychronico*, S.XIV, guardado en la biblioteca de la Escuela de Eton, Oxford. En *Journal of Medieval History*, marzo, 2009.

#### 4.5. La música incidental.

El caso de William Boyce es algo diferente, pues partió de la música litúrgica para instalarse luego en el ambiente frívolo de los Pleasure Gardens o de los principales teatros de Londres. Muy alejado de otros compositores de la época, nunca intentó satirizar la realidad, sino que, por el contrario, contribuyó a sublimarla a través de su música incidental, sin exaltaciones ni descalificaciones impropias de su natural modestia.

Su primera aportación teatral, siempre destinada a engrandecer las obras de autores clásicos ingleses, fue la música incidental para el drama bíblico *Solomon*, de Edward Moore (1743), seguida por la nueva versión para el Covent Garden de la *Cymbeline* de Shakespeare (1746), que no fue del agrado del empresario Rich, quien no volvió a contar con él nunca más. En cambio, sus contribuciones para el Drury Lane fueron abundantes, sobre todo, algunos *afterpieces*, como *Peleus and Thetis*, con libreto de lord Landsdowne; *The Secular Masque*, con textos de Dryden; y *The Chapelet*, de Moses Mendez, verdadera *ballad opera* pastoral por sus canciones enraizadas en el folclore popular.

De 1750 es el extenso interludio pastoral de tema clásico, *Corydon and Miranda*, interpolado en *The Rehearsal*, una sátira musical que parodiaba la ópera comica italiana. Ese mismo año, también se celebró la llamada “batalla de Romeos” donde se enfrentaron las músicas fúnebres de dos versiones paralelas del *Romeo and Juliet* de Shakespeare, compuestas por Arne, para el Covent Garden, y por Boyce, para el Drury Lane. Poco después, este teatro quizo revalidar el éxito obtenido con *The Shepherd's*

*Lottery* (1751), una nueva pastoral con textos de Moses Mendez que también contó con la música de William Boyce, así como las nuevas versiones de *Florizel and Perdita* (1756), *The Winter Tale* y *The Tempest* (1757), encargadas por David Garrick para el Drury Lane. Sin embargo, entre toda esta abundante música incidental de inspiración clásica, sólo la canción titulada *Heart of Oak*, de la pantomima *Harlequin's Invasion*, alcanzó verdadera popularidad como obligada pieza de los salones victorianos.<sup>93</sup>

#### 4.6. Sheridan y *The Duenna*.

Hacia mediados del siglo XVIII, el teatro musical inglés se debatía entre los modelos burlescos continentales y la tradición baladística nacional, dos tendencias complementarias reflejadas en *The Duenna* (1755), del empresario y dramaturgo irlandés Richard Brinsley Sheridan que alcanzó un impacto popular sólo comparable al conseguido por *The Beggar's Opera*.

Sheridan, exacto contemporáneo de Beaumarchais, localizó la acción dramática de su nueva *ballad opera* en la fantasiosa Sevilla dieciochesca de las *Bodas de Fígaro*, con los mismos equívocos y embrollos amorosos de la obra francesa que, finalmente, recuperan su definitiva configuración. En este sentido, la ambientación marcó un nuevo camino en la evolución de la ópera inglesa, que dejó de considerar a España como un enemigo y pasó a valorar sus rasgos diferenciales como algo pintoresco digno de atención.

---

<sup>93</sup> BARTLETT I. Boyce, William. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.I. op.cit. pp. 577-8.

A partir de entonces lo hispano reaparecerá constantemente en el teatro musical inglés de finales del siglo XVIII y, sobre todo, durante el siglo XIX, asociado a lo pintoresco, a conductas transgresoras y a sensaciones tremendistas que reafirmaban la sensación de bienestar de la sociedad convencional. *The Bohemian Girl*, obra inspirada en *La gitanilla* de Cervantes, *Maritana* ambientada en la corte madrileña de Carlos II o los personajes inspirados en *Don Juan Tenorio*, nuevo mito romántico asimilado al medio inglés, protagonizarán algunas de las más famosas óperas de la época. Más aún, el pintoresquismo se extenderá a cualquier contexto diferente al tradicional. Aparecerá en las obras inspiradas en Walter Scott, en los temas orientalizantes y hasta en las óperas cómicas de Gilbert & Sullivan, localizadas en escenarios tan exóticos como un Japón imaginario o una Barataria ideal.

En la obra de Sheridan, un fandango al final del segundo acto y una serenata al pie del balcón refuerzan el color local, mientras la Iglesia, aparece ampliamente representada en continuas referencias a los Hermanos de los Pecados Capitales, a los frailes y al padre Pablo, siempre dispuesto a admitir propinas. El argumento sevillano, aunque influido por Congreve, Molière y Beaumarchais, se basa fundamentalmente en experiencias autobiográficas de la huida del propio autor con Elizabeth Linley, hija del compositor Thomas Linley, hijo, a quien Sheridan convenció para musicar la rocambolesca historia de unos personajes inspirados en su familia, engañosamente simétricos con respecto a la realidad.

Los valores positivos de la historia aparecen encarnados en las parejas jóvenes, mientras los rasgos negativos están representados por Don Jerónimo, capaz de comerciar con su hija, y la Dueña, que sabe cómo manipular a los demás. El honrado pero insolvente Don

Antonio es el propio Sheridan, Doña Luisa es Elizabeth Linley, el judío portugués es el novio al que Elizabeth estaba prometida, Don Jerónimo es Linley padre y Fernando es Linley hijo.<sup>94</sup>

Diseñada desde el principio para ser un éxito comercial instantáneo, *The Duenna* se convirtió en una obra testimonial de su tiempo y del ideario de su autor, determinada por las preocupaciones de bolsillo y por la crisis política desatada por el inesperado renacer del partido *Whig*. Sin embargo, es evidente que la influencia de las comedias de enredo, del tipo conocido en Inglaterra como “de trama española”, condicionó decisivamente el planteamiento general, donde los malentendidos y las verdades encubiertas se identifican con lo hispano, aunque también se subrayan defectos reprobables de otros pueblos, como el excesivo materialismo de “un comerciante holandés o inglés”.

A pesar de su carácter festivo, la obra se esfuerza en moralizar deleitando. Se castiga la codicia y se deja bien claro que el tema central es el excesivo amor al dinero. De forma casi premonitoria, el realista Sheridan parece advertir que la concupiscencia por el dinero es tan versátil como la concupiscencia amorosa. Don Jerónimo se dedica con pasión al mercadeo de su hija anunciando, sin pudor, sus encantos físicos, secundado por la dueña Margaret, cínico personaje celestinesco que logra convencer a Luisa de la no incompatibilidad entre dinero y amor con unas frases donde prevalece el interés por lo material frente a la actitud romántica de tantas jóvenes heroínas dispuestas a sacrificar su bienestar en aras del amor.

---

<sup>94</sup> DREW D. *Cuatro Etapas hacia un estreno mundial*. Programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid. *La Dueña*. Temporada 1992. pp. 10-12.

La pobreza está rodeada de un aire frío que suele matar los afectos que no han sido alimentados por ella. Si queremos rodear de amor a nuestro dios doméstico, tenemos que garantizarle un hogar cómodo.<sup>95</sup>

La pieza contiene numerosas canciones, fáciles y pegadizas, en forma de serenatas, arietas, dúos, cuartetos y concertantes, que se interpretan sin detener la marcha de la acción. Según el crítico J. Durant, cuatro arias son originales de Thomas Linley, hijo, “el Mozart inglés”, que, en efecto, había coincidido con el compositor salzburgués en Italia, siendo ambos muy jóvenes.



Mozart y Linley en Florencia con la familia Gavard des Pivets. David Morier. XVIII.

Otros siete números provienen de melodías escocesas e irlandesas, cuatro de los compositores italianos: Geminiani, Giordani, Sacchini y Rauzzini, y los demás, de los ingleses: Galliard, Arne o Thomas Morley. Sin embargo, a pesar de su relativo interés

---

<sup>95</sup> There is a chilling air around poverty, that often kills affection, that was not nursed in it. If we would make love our household god, we had best secured him a comfortable roof.  
*The Duenna*. Louisa- Acto III, escena 3

musical, la obra conmocionó al público inglés de la segunda mitad del siglo XVIII, como lo había hecho *The Beggar's Opera*, en la primera mitad.

La pieza entusiasmó a los primeros románticos ingleses, que llenaron el Covent Garden durante doscientas cincuenta y cuatro noches, hasta sacar a su autor de los apuros económicos que padecía. El mismo lord Byron escribió en su diario, treinta y ocho años después del estreno de la obra, que, a su modo de ver, *The Duenna* era superior a la otra gran *ballad opera* de referencia, *The Beggar's Opera*.

Todo lo que ha hecho o ha querido hacer Sheridan ha sido *par excellence* lo mejor en su género. Ha escrito la mejor comedia (*The School for Scandal*), el mejor drama (*The Duenna*, a mi modo de ver muy superior a esa sátira del St. Giles, *The Beggar's Opera*), la mejor farsa (*The Critic*, demasiado buena para una farsa), la mejor apología (el monólogo sobre David Garrick) y para coronarlo todo, ha hecho la mejor oración (el famoso discurso de la Begún) jamás concebida y oída en este país.<sup>96</sup>

A partir de entonces, la mayoría de los teatros de Londres reforzaron el género para atraer a un público aficionado a las fáciles melodías y disimular contenidos políticamente incorrectos. Mientras tanto, en el decadente Haymarket la ópera italiana languidecía, hasta que en 1778, los dos más importantes empresarios londinenses, Sheridan, director del Drury Lane, y Harris, responsable del Covent Garden, se unieron para pagar por el Haymarket veintidós mil libras esterlinas, incluyendo una hipoteca de doce mil libras. Poco después, Sheridan compró las acciones de Harris, pero al año

---

<sup>96</sup> Whatever Sheridan has done or chooses to do has been, *par excellence*, the *best* of its kind. He has written the best comedy (*School for Scandal*), the best drama (*The Duenna*, to my mind far beyond that St Giles lampoon, *The Beggar's Opera*), the best farce (*The Critic*—it is only too good for a farce), and the best address (Monologue on Garrick); and, to crown all, delivered the very best oration (the famous Begum speech) ever conceived or heard in this country.  
BYRON (*lord*). *Journal*. Londres, 1813. <http://newcriterion.com:81/articles.cfm/scholarofscandal-allen-2957>. 14/1/2009.

SHAW P. *Sheridan y The Duenna*. Programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid. *La Dueña*. Temporada 1992. p. 45.



siguiente, contrariado por una decisión artística cuestionada, entregó toda la gestión a William Taylor quien, aun menos conocedor del negocio, llevó el teatro a la bancarrota.

Después del devastador incendio de 1789, la situación del Haymarket se hizo tan dramática, que se decidió el cierre y la reconstrucción total. Durante el tiempo en que el Haymarket permaneció cerrado, la ópera se trasladó al Phanteon Theatre de Oxford Street, un teatro elitista de corte patrocinado por aristócratas, que intentó contratar importantes figuras entre las que se barajó el nombre de Mozart. Pero si Londres había sido incapaz de mantener un solo teatro de ópera oficial, mucho menos iba a poder con dos. Durante la temporada de 1791/92, el Phanteon se quemó hasta sus cimientos en circunstancias muy sospechosas y la ópera tuvo que trasladarse al Little Haymarket, un teatro de variedades inadecuado para albergar funciones serias.<sup>97</sup>

Una vez terminadas las obras de reforma, Sheridan volvió al Haymarket para firmar un tratado de paz entre empresarios que tampoco funcionó pues los beneficios del Haymarket tuvieron que dedicarse a pagar las deudas del Phanteon. Así, el paso de este peculiar dramaturgo y empresario por la escena londinense tuvo un efecto doblemente perdurable en la historia del teatro musical británico. Por una parte, las deudas en que sumió al Haymarket repercutieron sobre el género durante mas de sesenta años y, por otra, el éxito de *The Duenna* eclipsó la fama de todas las demás obras de la época, que se rindieron ante la evidente supremacía de esta nueva *ballad opera*, tamizada por la influencia de la comedia de corte social.

---

<sup>97</sup> HUME R/JACOBS A. *London. History. N° 7-8. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III.* op.cit. p. 8.

#### 4.7. La *pasticcio opera*.

Los últimos años del siglo XVIII fueron testigos del pre-romanticismo musical inglés, impulsado por figuras como Stephen Storace que incorporó a la tradición británica lo mejor de la ópera cómica europea, incluido el encanto de Paisiello y la grandeza de Mozart.

Storace cultivó un estilo propio que fluctúa entre las tendencias de la ópera burlesca dieciochesca y los postulados románticos del nuevo género sentimental. El variado catálogo de sus obras comprende: una serie de *pasticcios* en inglés, con arias de diversa procedencia cosidas entre sí, y dos óperas originales en italiano, *Gli equivochi* y *Gli sposi malcontenti*, basadas en *A Comedy of Errors*, de Shakespeare, y en Beaumarchais.

Nacido en Londres de padre italiano, Storace llegó a Viena al mismo tiempo que el español Martín y Soler, dos jóvenes compositores que aspiraban a escribir ópera con la ayuda de Nancy, hermana del primero, virtuosa de mérito y favorecida del emperador José II. Dice la leyenda, nunca probada, que Storace fue discípulo de Mozart, pero lo cierto es que cuando su hermana cayó en desgracia tuvo que regresar sin un trabajo estable a Londres, donde Martín y Soler, invitado por Da Ponte, había estrenado *La capricciosa coretta* (1795), basada en la obra de Shakespeare, *The Taming of the Shrew*.

En 1789, Storace presentó su primer trabajo para el Drury Lane, *The Haunted Tower*, un *pasticcio* en la línea gótica de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, desarrollado en los parlamentos hablados de James Cobb, mientras que los números musicales, de

muy diversa procedencia, tenían escasa función dramática.<sup>98</sup> La historia sigue un juego de falsas identidades en torno a la atmósfera misteriosa de la boda de lady Elinor con el hijo del falso barón de Oakland, frustrada por la aparición del auténtico aristócrata. Los criados, asustados al confundir al recién llegado con un fantasma, incendian la torre del castillo, pero los malentendidos se aclaran y la historia termina con el típico final feliz.

Un año después, el Drury Lane incluyó su pieza corta, *No Song, No Supper* (1790), como *afterpiece* de *The Beggar's Opera* en una función homenaje al cantante Michael Kelly. El libreto, del pintor y dramaturgo Prince Hoare, ambientado en un pintoresco paisaje costero, narra la vuelta a casa de dos pobres marineros después de un naufragio para encontrar a sus novias a punto de ser seducidas por pretendientes más ricos. En cuanto a la partitura ensamblada por Storace, contiene algunos números de su ópera italiana *Gli equivoci* (1786), intercalados con otros otros de Grétry, Giordani y el no identificado “Dr. Harrington of Bath”.<sup>99</sup>

En su siguiente trabajo, *The Siege of Belgrade* (1791), Storace probó suerte con un tema semi-serio de ambientación morisca, plagado de canciones estróficas, serenos concertantes y un forzado final feliz. El libreto de James Cobb, basado en la ópera de Martín y Soler, *Una cosa rara*, transporta la acción de España a Turquía e introduce una línea dramática secundaria, en clave de humor. Para esta acción complementaria, Storace compuso una partitura original, mientras en el resto de la obra se incluían nueve números de Martín y Soler y una obertura que desemboca directamente en el primer coro, préstamo tomado del *Rondó a la turca* de Mozart.

---

<sup>98</sup> Doce del mismo Storace, mientras los demás aparecen escrupulosamente identificados por el autor, en GIRDHAM J. *Haunted Tower, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.II.* op.cit. p. 668.

<sup>99</sup> GIRDHAM J. *No Song, No Supper. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III.* op.cit. pp. 623-4.

Mucho más ambiciosa resultó su ópera italianizante, *The Pirates* (1792), diseñada para el exigente público del Haymarket, con ambientación napolitana, personajes españoles y una mayor interacción dramática entre el texto de James Cobb y la partitura al estilo de Mozart, de números elaborados, melodías coloristas y el típico final feliz.<sup>100</sup> Aquel mismo año también se presentó, *Dido, Queen of Cartague* (1792), primera *opera seria* de la escena inglesa después de veinte años de obras ligeras destinadas a un público poco refinado, con un libreto arcaizante de Prince Hoare basado en el drama homónimo de Christopher Marlowe y en la *Didone Abbandonata* de Metastasio. Aunque la partitura original de Storace se ha perdido, se sabe por el programa de mano que incluía números de Salieri, Sacchini y Sarti, todas las caducas convenciones de un género pasado de moda y una anacrónica mascarada final, *Neptune's Prophecy*, compuesta para el lucimiento del niño soprano Thomas Welsh.

Storace siguió trabajando para el Drury Lane hasta el final de su vida, con piezas inspiradas en bases literarias nacionales, no sólo dramáticas, sino también novelas que hasta entonces no habían sido tenidas en cuenta como posibles fuentes de inspiración operística. Este es el caso de la obra de George Colman (the Younger), *Caleb Williams*, convertida por Storace en *The Iron Chest*.<sup>101</sup> Sus últimas composiciones, localizadas en parajes lejanos, siguen el camino del exotismo y del pintoresquismo iniciado por Sheridan con *The Duenna*. Así, *The Cherokee*, se convirtió en la primera ópera western de la historia, y la póstuma *Mahmoud*, fue ubicada en remotos parajes orientales donde se desarrolla una partitura que alterna, en la más pura tradición británica, préstamos musicales de varios autores y diálogos hablados de Prince Hoare.

---

<sup>100</sup> GIRDHAM J. *Pirates, the. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III.* op.cit. pp. 1018-9.

<sup>101</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera.* op.cit. pp. 222-3.

En todas estas obras confluyen personajes singulares que representan una percepción desestabilizadora de la realidad y personajes inmersos en la normalidad, propios de la comedia burguesa de frecuente ambientación bucólica, con el jardín de egloga convertido en jardín inglés. Entre ambas tendencias se inscriben algunas obras intermedias, donde la vida de los personajes aparece interrumpida por acontecimientos que se salen de la cotidianidad.

En esta dualidad se resume la ópera inglesa del siglo XVIII, fascinada desde sus inicios por la singularidad de personajes como el Polifemo del *Acis and Galatea* de Handel y John Gay, que une a sus connotaciones monstruosas tiernos rasgos domésticos y produce más risa que terror. Polifemo es un claro precedente de otros gigantes de la ópera inglesa, como el Paul Bunyan de Britten, utilizado como alegoría de lo individual, elemento desestabilizador y metáfora de transgresión.

Los personajes singulares no siempre aparecieron en forma de seres monstruosos, sobrenaturales o fantásticos, sino también estuvieron representados por los mendigos, truhanes y prostitutas, protagonistas de *The Beggar's Opera* de Gay, un híbrido genérico situado en una zona fronteriza entre lo culto y lo popular que hizo concebir esperanzas sobre otro camino alternativo para la incipiente ópera británica. De pronto, todas las cruzadas a favor de una ópera inglesa, refinada y culta, propiciadas por círculos exclusivos, como el *Kit Kat Club*, y propagadas desde las páginas de *The Tatler* y *The Spectator*, quedaron opacadas por esta pastoral urbana que atacaba deliberadamente los vicios de la clase burguesa a través de la sátira social.

La transgresión de la *ballad opera* irrumpió violentamente en el panorama musical, cimentada en melodías reconocibles por todos y en la forma escandalosa, grotesca y divertida de proclamar unas verdades instaladas en el ánimo de todos, pero que nadie se atrevía a denunciar. A través de sus personajes se parodiaron todos los aspectos negativos de las clases privilegiadas y de las formas teatrales que la sirven, de manera que la familia de comerciantes bribones se convirtió en la caricatura de una familia burguesa tradicional, las protagonistas femeninas representaron una burla hacia las virtuosas jóvenes casaderas, el galán criminal fue el remedo del marido responsable y su suegra, la parodia de la figura maternal. Al mismo tiempo, la corrupción empresarial se identificó con el cínico perista, la institucional, con el carcelero de la prisión de Newgate; y la artificiosa ópera italiana se satirizó a través de convenciones como la “escena de locura” o el forzado final feliz.

Después del extraordinario éxito de Gay, poco quedó de la estilización de otros tiempos perdida en un mar de *ballad operas* de autores reconocidos, como Henry Fielding, que se dedicó a atacar con saña a las clases dominantes hasta que la *Licensing Act* de 1737 eliminó los contenidos políticamente peligrosos y dio al Covent Garden y al Drury Lane el monopolio virtual del “legitimate theatre”.

Para burlar la ferrea censura impuesta a los teatros menores, proliferaron las obras disfrazadas musicalmente, con un discurso que alternaba partes habladas y números cantados, en la línea de las semi-óperas de la Restauración. Entre ellas aparecieron algunas de carácter alegórico, como la adaptación del *Comus* de Milton, o el *Acis and Galatea* de Handel y Gay, una rara estilización mitológica en la línea del *Venus and Adonis* de Blow y el *Dido and Aeneas* de Purcell que, aunque nació como divertimento

amateur, pronto compartió escena con piezas comerciales de exaltado patriotismo nacionalista, inscritas para siempre en la memoria colectiva popular.

Por otra parte, los asuntos morales dieron paso a las preocupaciones políticas y el pasado se empezó a utilizar en analogía con situaciones del presente en los oratorios handelianos, basados en argumentos bíblicos que ensalzaban el militarismo como valor positivo en contraste con el pacifismo actual. Si estas magníficas obras corales hubiesen contado con una adecuada escenificación, la ópera vernácula hubiese evolucionado de forma totalmente distinta, pero, desgraciadamente, la intransigencia religiosa relegó el oratorio sacro a una categoría aparte, que nunca llegó a integrarse en el desarrollo de la ópera nacional.

A lo largo de todo el siglo fueron frecuentes los repetidos desencuentros entre partidarios de diferentes estilos, cantantes, compositores y empresarios enfrentados por motivos políticos o artísticos, en medio de una sociedad desconcertada por la ausencia de una monarquía popular de tipo nacionalista que hubiera logrado una mayor cohesión cultural en favor de las artes. Aunque no se logró esa gran ópera destinada a traspasar los límites de la fama nacional, algunos profesionales lograron acercarse a la fórmula del éxito, con libretos basados en fuentes literarias solventes que llegaban a estratos cada vez más amplios de la sociedad, trataban temas mucho más actuales y reivindicaban la propia nacionalidad.

Al margen de algunas manifestaciones aisladas de *opera seria*, como el *Artaxerxes* o *L'Olimpiade* de Arne, el teatro musical de la segunda mitad del siglo XVIII se desarrolló en clave de humor. Los argumentos demasiado graves desaparecieron casi por completo

de la escena londinense hasta el punto de dificultar, años después, la difusión de la *grand opera* romántica al estilo del *Ivanhoe* de Sullivan y de propiciar la aparición de fenómenos tan singulares como las ingeniosas óperas ligeras de Gilbert & Sullivan. Libretistas y compositores como Bickerstaff o Dibdin adaptaron a la ópera inglesa una serie de comedias paródicas de situación, donde proliferan los matrimonios de conveniencia, las relaciones “diciembre/mayo” o los personajes dotados de nueva significación social.

Muchas de las fuentes literarias que alimentaron el género dieciochesco inglés se remontan a modelos clásicos, como Ovidio traducido por Dryden, el Juicio de Paris adaptado por Congreve o el mito de Alceste, revisado por Tobías Smollet. Los temas bucólicos volvieron a los escenarios londinenses en forma de pastorales cortas, las óperas serias siguieron determinadas por los artificiosos libretos de Metastasio y las óperas cómicas adoptaron el espíritu de la *opera buffa* y el *dramma giocoso*, con argumentos satíricos inspirados en Molière o Beaumarchais.

Sin embargo, a pesar de la profusión de modelos extranjeros, gran parte de la producción operística inglesa del siglo XVIII se basó en fuentes nacionales tan solventes como las pastorales de Pope, adaptadas por Gay y Hughes; la *Semele* de Congreve, revisada por Newburgh Hamilton, o las nuevas versiones del *Comus* de Milton, musicadas por Handel y Arne. La huella de Swift y Defoe se dejó ver en la pastoral urbana *The Beggar's Opera* y la influencia de Fielding, en la forma paródica y violenta de describir la realidad. Al mismo tiempo, aparecieron libretos inspirados en hechos históricos del pasado en analogía con situaciones del presente. Dryden y Ben Jonson



fueron revisados desde ópticas distintas y Shakespeare, sublimado a través de la música incidental de William Boyce.

En cambio, el excesivo tipismo fue denostado por autores como Bickerstaff, que lo consideraba un obstáculo para la divulgación internacional y la actualización del género. En este sentido, la ópera británica del siglo XVIII participó de un universalismo musical de signo positivo que aspiraba a trascender nacionalidades sin perder la propia idiosincrasia en la búsqueda de la internacionalidad.

En la primera mitad de la centuria ya puede hablarse de ópera con la confianza de que se trata de una nueva categoría artística, con una morfología bien definida aunque todavía determinada por la alternancia de partes habladas y partes cantadas, en contraposición con la ópera “pura”: “enteramente cantada, a la manera italiana”.<sup>102</sup> Sin embargo, la actitud imitativa hacia la ópera italiana retrasó la consolidación del género nacional que buscaba sus bases literarias en revisiones de mitos clásicos, leyendas británicas, imágenes pastorales, símbolos cristianos y argumentos alegóricos de tono moralizante, referidos a contenidos patrióticos de carácter político, religioso y social.

En la segunda mitad del siglo se produjo definitivamente la transición entre la ópera aristocrática de exaltación nacionalista y la ópera burguesa de corte universalista, basada en temas familiares de significación social. Bajo un amplio paraguas estilístico, las *ballad operas* de corte popular y las óperas cómicas de contenido burgués pasaron de ser sólo precedentes del género a ser precursoras de una verdadera ópera vernácula, con temas referidos a estratos más bajos o a sectores medios de la sociedad.

---

<sup>102</sup> “after the Italian Manner, all sung”. WHITE E. W. *A History of English Opera*. Faber and Faber. Londres, 1983. p.140

Se le atribuye a Handel, indiscutible baluarte de la ópera italiana, la incorporación de materiales autóctonos en *Acis and Galatea*, donde se amalgaman la profunda alegoría y la sátira punzante bajo un disfraz pastoril. Pero, también es justo reconocer el mérito de otros compositores de la época como iniciadores de una ópera nacional, que evolucionó hacia el realismo sin abandonar del todo las convenciones barrocas, materializadas en una retahíla de arias *da capo*, en las que los personajes debían interpretar alternativamente sentimientos distintos según la llamada “doctrina de los afectos”. Con tales normas musicales, los libretos se limitaban a ser meros vehículos de lucimiento de los cantantes sin el menor atisbo de verosimilitud, hasta que apareció un nuevo lenguaje proveniente de la plebeya ópera cómica que entroncó admirablemente con el nuevo estilo sentimental.

A partir de entonces, un puñado de hombres de teatro: compositores, libretistas, actores, empresarios y cantantes, asumieron el protagonismo escénico con el propósito de desnudar la ópera inglesa de tanto ornamento vacío para revestirla de una autenticidad capaz de describir la verdadera realidad social. El texto escrito adquirió relevancia al mismo nivel de la partitura musical; las puestas en escena se hicieron más realistas y figurativas, a medio camino entre los fastuosos montajes barrocos, el cartón piedra romántico y el mundo conceptual actual; y un nuevo público solvente se volcó en las salas para aplaudir las *comic operas* con alternancia de números musicales y partes habladas, a diferencia de la ópera italiana, cantada en su totalidad.

Durante este siglo de fuertes contrastes, varias generaciones de artistas británicos utilizaron, en más de seiscientas óperas, una serie de recursos unificadores configurados alrededor de la alegoría simbólica, el pasado histórico en analogía con el momento

presente, la exaltación patriótica como reafirmación de una conciencia nacional, la ambientación bucólica anclada en paisaje rural inglés y la sátira aparentemente inocua pero en profundidad corrosiva, diseñada para desestabilizar el orden social.

En un primer momento, la sátira se empleó de forma directa y descarada en *The Beggar's Opera* o en las Farsas de Fielding, pero pronto tuvo que adecuarse a formas menos explícitas, utilizadas para ridiculizar sutilmente la mentalidad burguesa a través de la rancia virtud de las protagonistas, el exagerado patriotismo, o las excesivas preocupaciones económicas. Nuevos personajes trasvasados del ambiente rural al urbano, y nuevos temas centrados en las diferencias de clases o en el imperio que empieza a resquebrajarse fueron analizados desde una óptica mucho más realista, mientras los protagonistas llegaron a la individualidad por la singularidad social.

También lo español pasó de ser lo peligroso y amenazante a ser lo “distinto” frente a lo cual lo británico reafirmó su propia identidad, de manera que las verdades encubiertas se identificaron con lo “no inglés”, los personajes caricaturescos proliferaron en las farsas de “trama española” y lo ajeno al ámbito conocido se identificó con cualquiera de esas “cosas raras”, a las que se refirió Martín y Soler. Este súbito cambio de actitud se debió a la decadencia del Imperio español, que dejó de ser un peligro y pasó a ser simplemente algo pintoresco, digno de atención. A partir de entonces lo hispano reaparecerá constantemente en el teatro musical inglés, asociado a lo exótico, diferente y transgresor, como preparación para la exaltación de las pasiones que caracterizará el Romanticismo.

Con Bickerstaff, apareció un nuevo tipo de sátira suavizada, que suponía una velada crítica hacia la feroz caricatura de las obras de Fielding, el único sucesor de Gay que entendió la fórmula directa y violenta de la *ballad opera* inicial. En cambio, el nuevo sub-género, en la línea de las *burlettas* italianas, la *opera buffa* e incluso de la zarzuela española, iba dirigido audiencias menos cultas y refinadas, con los temas adaptados a la sensibilidad de una sociedad dividida entre la antigua tendencia augustana y la nueva actitud pre-romántica ante la vida.

Pronto, los libretos, animados por la música fácil y pegadiza de autores como Charles Dibdin, se dedicaron a retratar comportamientos de distintos sectores de la sociedad. *Love in the City* se convirtió en la primera sátira de la clase baja, *A School for Fathers*, ridiculizó a la familia y la sociedad burguesa desde un punto de vista más convencional, y *The Padlock* se convirtió en un alegato anti-esclavista contra la actitud prepotente de las clases dirigentes.

Lo mismo que en el desarrollo de cualquier proyecto existen diversas fases, también en la evolución de la ópera inglesa hubo una primera etapa de iniciación marcada por las *masques* y las semi-óperas de la Restauración, seguida por una etapa de reafirmación representada por la *ballad opera* y la ópera cómica dieciochesca, que se prolongó hasta la consolidación de una morfología propia en el Renacimiento Musical Inglés. Los mensajes absolutistas y aristocratizantes de las primeras manifestaciones del género fueron sustituidos por la crítica social, mientras el nacionalismo británico, se mantuvo en todas las etapas para reafirmar la propia identidad, primero con sabor a imperio, luego en forma de fuerte exaltación patriótica y, finalmente, como un populismo basado en rasgos folclóricos de honda raigambre popular.

En resumen, a pesar de las muchas y válidas tentativas descritas en este capítulo por consolidar un género nacional basado en el sustrato literario de su tiempo, nunca llegó esa gran ópera dieciochesca, capaz de alcanzar difusión internacional. Compositores, literatos y teóricos musicales se enfrascaron en un debate estéril que culminó en el teatro melódico de compositores como Storace, con los antiguos recitativos barrocos sustituidos por una declamación más natural, un papel preponderante para orquesta y coro y mayor audacia compositiva a pesar de la fuerte oposición ejercida por los guardianes del esquema tradicional.

Sin embargo, con el tiempo, la rica tradición baladística marcó el camino que seguiría la ópera ligera o la comedia musical. *The Beggar's Opera* se convirtió en una obra de referencia, revisada y adaptada por autores como Britten o Bertold Brecht/Kurt Weill, que convirtieron al salteador de caminos MacHeath en el moderno Maqui Navaja, famoso a nivel mundial. Otras importantes óperas del siglo XX también fueron concebidas como “piezas de época”, desde la modernidad. Por ejemplo, en *Esponsales en el monasterio* (1946), Prokofiev regresa al siglo XVIII con una farsa que celebra el triunfo de los jóvenes contra la tiranía oscurantista de los matrimonios impuestos; en *The Duenna* (1947), Roberto Gherard traslada la parodia del autoritarismo burgués dieciochesco a la figura tutelar del creador del dodecafonismo y al paternalismo del régimen español post-guerra civil; y en *The Rake's Progress* (1951), Stravinsky reproduce el espíritu de la Inglaterra picaresca a través de un magnífico libreto de Wystan Hugh Auden, escrito en el Estilo Elevado de la añorada Edad Dorada. En todas ellas se mantienen vivas las “historias cómicas”, satíricas y paródicas, que animaron la novela, el teatro o la pintura de la época, con clara intención didáctica e idéntico fin moralizador.

En este contexto, el teatro musical inglés del siglo XVIII coincidió con las directrices marcadas por la ópera cómica continental. Lo mismo que las *masques* de la Restauración entroncaron en el siglo XVII con los *ballets de cour* para configurar la semi-opera, así la *ballad opera* dieciochesca se acercó a la *opera comique*, un término un tanto ambiguo, definitorio de un teatro lírico de raíces muy profundas que ha calificado obras muy distintas, no necesariamente hilarantes, cuyo único denominador ha sido la alternancia de texto hablado y cantables, más o menos desarrollados.

Nacida en los cobertizos de los feriantes parisinos para ridiculizar a las *operas-ballet* representadas en la corte, la *opera comique* pasó pronto a los teatros comerciales con un éxito semejante al de las *ballad operas* inglesas, que también surgieron, por entonces, en Londres, de la mano de John Gay. Ambas compartieron humilde cuna e intención satírica frente a las *masques* inglesas y la zarzuela española, de origen aristocrático y cortesano, aunque coincidieron con ellas en la alternancia de partes habladas y cantadas, lo mismo que la equivalente *opera buffa* surgida, poco después, en Italia, como reacción popular.

Mientras la *opera seria* a la italiana no lograba encontrar su verdadero camino en inglés, la *ballad opera* y su variante, la *comic opera*, triunfaron en los escenarios londinenses con obras mucho más cercanas al sentir popular, marcadamente individualistas, ingeniosamente paródicas, exaltadamente patrióticas y con algunos primeros atisbos del exotismo y la rebeldía romántica que empezaban a hacer furor en la ópera continental. Al igual que en toda Europa, en Inglaterra, los teatros se llenaron de óperas cómicas, los compositores proliferaron, y el género, impulsado por estos productos cercanos al pueblo, se aburguesó.



## **CAPÍTULO 3**

### **LA ÓPERA OCHOCENTISTA**





## IV. CAPITULO 3. LA ÓPERA OCHOCENTISTA

### 1. ÓPERA ROMÁNTICA A LA INGLESA

A partir de los primeros años del siglo XIX, la ópera se convirtió en una realidad artística totalmente definida, en oposición a la literatura, por su carácter lúdico y espectacular. En este contexto surgió la ópera romántica, la más emblemática de todos los tiempos, representada por los grandes compositores belcantistas, la *grand opera* francesa, las obras de Verdi y la concepción wagneriana del drama musical, que representó la cumbre del romanticismo musical europeo, así como Mozart lo había sido un siglo atrás.

El romanticismo renovó los contenidos de la ópera inglesa al añadir a los múltiples elementos del teatro nacional una nueva forma dramática que se distinguía por un uso más extendido de la música sobre el texto hablado, espectaculares puestas en escena y nuevos argumentos basados en temas históricos y crítica social. El despertar de nuevos sentimientos patrióticos y el redescubrimiento de las raíces populares, se unieron al interés por la historia para reforzar el nacionalismo que caracterizó la ópera romántica, tanto británica como continental. Al mismo tiempo se afirmó un nuevo sentimiento de la naturaleza que afloró en la exploración del mundo sobrenatural, en el examen de la psicología femenina atormentada por pasiones que desembocan en la muerte o la locura, y en un deseo de libertad que se manifiesta en el exotismo y el ansia de evasión.

Los temas mitológicos y los argumentos clásicos sufrieron un brusco eclipse ya que se identificaron con la cultura del privilegio que desapareció después de la Revolución Francesa. En cambio las necesidades de consolidación nacional exigían otros temas

basados en la Edad Media y la leyenda popular. Así, la pastoral, en la que retozaban ninfas y sátiros, se transformó en un elemento folclórico más simbólico que funcional.

Mientras en Europa surgía la escuela rusa, representada por Musorgsky, y el drama musical wagneriano, inspirado en la mitología teutona, en Inglaterra, los compositores buscaron su inspiración en la Edad Media, los *blood and thunder dramas*, el folclore escocés e irlandés y las novelas de Walter Scott, cuyos textos de sabor antiguo tenían un valor documental y al mismo tiempo fantástico, parecido y a la vez diferente a los lances de la *opera seria* que no llegaban a convencer al espectador por su exagerada artificiosidad.

A través de estos libretos, aderezados por una música más o menos costumbrista, la ópera vernácula se defendió de otros nacionalismos que representaban una amenaza para el Imperio británico. La influencia de Wagner se tradujo en algunas obras basadas en la mitología celta, pero por otra parte, se intentó minimizar y hasta satirizar a través de las exitosas óperas del llamado *Anillo inglés*, triviales, melodramáticas y con raíces en la tradición popular.

Algunos mitos universales se adaptaron al gusto británico, como Orfeo o Don Juan. En cambio, Shakespeare dejó de revisarse casi por completo y fue olvidado por los compositores de la época, a pesar del éxito de algunos títulos continentales inspirados en el Bardo inglés, entre los que sobresalen la obertura *Sueño de una noche de verano*, de Felix Mendelssohn, *Romeo y Julieta*, de Gounod, o *Macbeth*, *Falstaff* y *Otello* de Verdi, objeto de la más dura crítica por parte de lord Byron.

Han crucificado a *Othello* en una ópera. La música, lo mejor, pero lúgubre- pero el texto- todas las escenas importantes con Yago cortadas y en su lugar, las mayores tonterías: el pañuelo transformado en *billet doux* y el primer cantante con la cara sin ennegrecer por unas razones exquisitas que se explican en el prólogo. Decorado bien. Vestuario muy bueno.<sup>1</sup>

Al sustituir estas fuentes de inspiración clásica por temas más cercanos al folclore, el pintoresquismo y el sentir popular, la ópera inglesa equivocó su camino durante casi un siglo, hasta que pudo volver a recuperar su mejor tradición literaria de la mano de compositores y libretistas modernos dotados de una nueva sensibilidad. Así, Vaughan Williams, Britten y Gustave Holst, basaron algunas de sus mejores obras en distintos dramas de Shakespeare que, a partir de entonces, nunca más abandonó su lugar privilegiado como inspirador de ópera nacional.

El extraordinario cambio cultural que representó el romanticismo, se originó en las últimas décadas de siglo XVIII, sacudidas por acontecimientos tan importantes como la independencia de las colonias americanas y la Revolución Francesa, dos hechos trascendentales que acapararon el interés de muchos intelectuales preocupados por dar sentido a los términos de Justicia o Libertad. En general se puede afirmar que los primeros románticos ingleses, rebeldes e individualistas, se opusieron sistemáticamente al espíritu clásico de la Ilustración y se entusiasmaron con las ideas de Igualdad, Fraternidad y Libertad, importadas del país vecino; pero esta situación duró poco, y los británicos, desilusionados de cómo había evolucionado la Revolución, prefirieron abrazar una nueva ortodoxia con elementos tomados de la cultura germánica, algo más cercana a la sensibilidad nacional.

---

<sup>1</sup> BYRON L. *Débil es la carne*, trad. Eduardo Mendoza. ed. Tusquets. Barcelona, 1999. p. 180.

Entre los profetas de los cambios políticos que Francia había alentado estaba Juan Jacobo Rousseau, cuyas ideas, basadas en la existencia de valores distintos a los de la civilización europea, influyeron en algunos autores ingleses, como William Godwin que predicó un tipo de anarquía basada en el ataque a ciertas instituciones tradicionales, según él contrarias a la libertad individual. Otros autores de la época involucrados en este tipo de prosa argumental fueron Thomas Paine, defensor de las ideas liberadoras de las colonias americanas, Edmund Burke, contrario a las revueltas revolucionarias que ponían en peligro la tradición, y Thomas Day, principal seguidor de las ideas rousseauianas en las Islas.

La obra de Rousseau fue también determinante en la aparición de lo gótico, un fenómeno complejo que revalorizó el gusto por lo tenebroso, lo imaginativo y lo monstruoso como reacción a las cambiantes realidades económicas y sociales nacidas de la Revolución Industrial. En este contexto, la nueva burguesía empezó a disfrutar con sensaciones tremendas que contrastaban con su recién adquirida sensación de bienestar.

El término “gótico” proviene del campo de la arquitectura para designar aquellas construcciones de estilo medieval, de arcos ojivales y altas torres, muy abundantes en Inglaterra a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, que sugieren rebelión frente a los cánones de perfección clásica. En el terreno literario, lo gótico se inició a partir del modelo establecido por Horace Walpole en su novela, *The Castle of Otranto* (1764), y evolucionó a través de tres líneas distintas de desarrollo: la corriente pseudo histórica, representada por Clara Reeve en *The Old English Baron*; la escuela de terror, iniciada por Anne Radcliffe en *The Mysteries of Udolpho*, o por Mary Shelley, en su famosísimo *Frankenstein*; y la del horror, que, a través de su máximo exponente, Mathew Gregory

Lewis, autor de *Ambrosio, or The Monk*, provocó la aparición de algunas raras óperas góticas en la línea de los *blood and thunder dramas*, como *Raymond and Agnes* (1855), con música de Edward Loder y libreto de Edward Fitzball.

Entre las escasas obras musicales de principios de siglo influidas por la literatura del terror, se inscribe *The White Lady* (1826), una ópera de rasgos tenebrosos, con música de Thomas Cooke y libreto de Samuel Beasley, basada en Walter Scott. Años más tarde, el estilo gótico-victoriano fue parodiado de manera magistral por el formidable tándem Gilbert & Sullivan, que criticó todos los sub-géneros de la época, desde la apasionada ópera italiana hasta los melodramas sentimentales, de manera ingeniosa y sin acritud.

En pintura, la estética de lo gótico tuvo su punto de partida oficial en 1782, cuando el cuadro de Henry Fuseli, *The Nightmare*, expuesto en la Royal Academy de Londres, despertó un enorme interés por las connotaciones románticas que inspiraba su inquietante composición.



*The Nightmare*. Henry Fuseli.

Resulta difícil definir la esencia de esta nueva actitud ante la vida de forma plenamente satisfactoria para todos, a pesar de algunos rasgos característicos que se repiten sistemáticamente en todas sus manifestaciones, como la supremacía de la pasión sobre la razón, de lo misterioso sobre lo normal, de lo individual sobre lo general, de lo variable sobre lo inmutable, de la fantasía sobre la realidad y de la búsqueda de la inspiración en la naturaleza continuamente cambiante de las cosas.

El año clave para la poesía romántica inglesa fue 1798, fecha de publicación de las *Lyrical Ballads* de William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, en cuyo prefacio, convertido en manifiesto romántico, se insiste en que la poesía debe estar escrita en la lengua ordinaria de la gente normal y que el poeta vocacional debe saber transmitir los secretos mas íntimos del corazón. En este sentido, las obras de Wordsworth, *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, *The Prelude* y *The Excursion*, intentan recuperar los valores individuales perdidos y sacrificados sobre el altar de la civilización urbana a través de una Naturaleza poderosa y de un panteísmo poético que identifica al universo con Dios.

En cambio, la contribución de Coleridge al movimiento romántico reside en la vuelta a lo natural a través de lo mágico y misterioso, presente en sus tres grandes poemas, *The Rime of the Ancient Mariner*, *Christabel* y *Kubla Khan*, que huyen de los deleites sencillos extraídos de la naturaleza para remontarse a regiones maravillosas donde, a través de peligros, desastres y aventuras, se experimentan placeres alejados de lo común.

Después de Wordsworth y Coleridge, la literatura se hizo más coloreada, más vibrante, probablemente influida por los viajes de radio más extenso y por la vigorosa corriente de retorno a la naturaleza. Al mismo tiempo, las ansias de libertad arrastraron al escritor, obsesionado por reformar la sociedad más que por estimular las virtudes privadas, a cultivar temas extraídos del pasado medieval, de la fe ingenua y popular o de lugares exóticos y pintorescos, impregnados por los colores locales de Oriente.

En este contexto, el espíritu romántico halló su continuidad en una nueva generación de autores que, en armonía con actitudes de audacia y espontaneidad, colocaron en primer plano sus impresiones subjetivas y sus estados emocionales frente a la excesiva racionalidad. Lord Byron, el ególatra héroe de *Childe Harold*, Percy Bysshe Shelley, seguidor de las teorías revolucionarias de Godwin, y John Keats, modelo de sensibilidad romántica en temas aparentemente simples, como la belleza en la naturaleza, el deseo de morir o la nostalgia por el pasado clásico, compartieron esta nueva sensibilidad, junto a Robert Southey, John Clare o cualquiera de los escritores de la época influidos por la poesía extravagante del norteamericano Edgard Allan Poe.

Sin embargo, ninguno de estos primeros poetas románticos ocupó un lugar privilegiado como inspirador de ópera, con excepción de Shelley, que a través de la obra de Charles Hubert Parry, *Scenes from Shelley's Prometheus*, colaboró al reencuentro de la música inglesa con sus auténticas raíces literarias. En cambio, la novela, muy cultivada durante el romanticismo inglés, estuvo ampliamente representada en el campo de la ópera por las obras localizadas en el pasado histórico de Walter Scott.



No ocurrió lo mismo con el conflicto entre autonomía moral responsable frente a reglas pre-establecidas, inexistente como tema operístico argumental, a pesar de haber sido profusamente tratado por novelistas de la talla de Jane Austen, Fanny Burney o la irlandesa Maria Edgeworth. Tampoco hay trazas de los corrosivos contenidos satíricos que caracterizaron los relatos de Thomas Love Peacock, ni de la magnífica prosa analítica de ensayistas como Charles Lamb, William Hazlitt, Leigh Hunt o Thomas De Quincy, interesados en divulgar el verdadero espíritu romántico en todos los ámbitos de la sociedad.

Frente a la brillante prosa de la época, el drama inglés sufrió un profundo y prolongado estancamiento. En los grandes teatros de Londres, Haymarket, Covent Garden y Drury Lane, se siguieron programando obras clásicas de todos los tiempos, pero con un estilo interpretativo caracterizado por exageradas distorsiones faciales y corporales, dirigidas a los espectadores situados en localidades remotas, que apenas alcanzaban a oír la voz.

Afortunadamente, también existían coliseos más pequeños donde se podía establecer una relación más íntima con el público. Este era el caso del Little Haymarket y el Sans Souci; situados en el lado oeste de la ciudad y del Sadler's Wells, ubicado en la zona norte; mientras el Royal Circus y el Astley's Amphitheatre, estaban en la zona sur, el Royal Coburgh (luego Old Vic), en Waterloo Road y el Adelphi, Royalty Theatre y Saint James, en el Strand.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> RUDAKOVA I. *Increase in London Playhouses:1800-1866. 19<sup>th</sup> Century British Theatre.*The Victorian Literary Studies Archive. Universidad de Washington  
<http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/Victorian.html> 16/03/01

### 1.1.El melodrama.

En 1802, el Covent Garden estrenó un *afterpiece* titulado *A Tale of Mystery* de Thomas Busby y Thomas Holcroft, basado en *Coelina*, de René Charles Guilbert de Pixérécourt, principal impulsor del melodrama francés. A partir de entonces, muchos teatros menores empezaron a cultivar el nuevo género, caracterizado por música sentimentaloides, escenas de seducción o violencia, rasgos de humor y mensajes de moral convencional.

En 1808, el Covent Garden sufrió un terrible incendio, tras el cual fue reconstruido a un altísimo coste. Al año siguiente, el Drury Lane, también fue pasto de las llamas y reabierto, en 1812, como centro de la ópera inglesa con más de doscientos títulos en su repertorio.



Interior del Teatro Drury Lane según grabado de 1808.

Por otra parte, la vida del Haymarket fue reseñada en la obra *Seven Years of the King's Theatre*, de su director John Ebers, que explicó detalladamente su gestión, desastrosa en lo económico, pero no en lo artístico, pues se programaron títulos de Mozart, Rossini o Meyerbeer en versión original y se contrató a Lorenzo Da Ponte como libretista oficial.

Frente a la brillante ópera europea, la música inglesa permanecía sumida en la más profunda mediocridad, hasta que la *Theatre Act* de 1834 revocó la nefasta *Licensing Act* de 1737 y abrió las puertas a una tímida renovación del teatro musical. No existe una clara línea divisoria entre la ópera inglesa del siglo XVIII y la del XIX, ni una figura que marque el comienzo del nuevo siglo, pero sí puede destacarse el momento en que el Covent Garden invitó al famoso compositor alemán Carl María von Weber para componer una ópera sobre el tema de Oberón o Fausto, según los cánones del nuevo estilo continental.

Gracias a la primacía absoluta de la música, la ópera romántica había expandido melódicamente las frases para ahondar en unos sentimientos profundos, difíciles de expresar. “Todo está dirigido al fin inmediato del efecto, sin preparaciones, preludios, introducciones...sin comentarios orquestales, sin demorarse ni explayarse... como una emersión volcánica”.<sup>3</sup> Por otra parte, también habían desaparecido las convenciones operísticas impuestas durante siglos, como las arias *da capo* distribuidas según la jerarquía de papeles, los *afetti* considerados como categorías abstractas o el obligado final feliz, instaurado como norma desde el *Orfeo* de Monteverdi donde, por primera vez, Apolo descendía de los cielos para solucionar conflictos humanos, rescatar de la muerte al héroe y convertirse en metáfora de redención.

---

<sup>3</sup> BARILLI B. en RUSSOMANO S. *La ópera y el asador*. ABC Cultural. 29/4/2006. p.55.

Introducir en la ópera estímulos emocionales en vez de artificios intelectuales no resultó tarea fácil para los ingleses, acostumbrados a no manifestar en público sus emociones y a no desnudarse espiritualmente frente a un escenario. Quizás por ello, el libreto de *Oberón* (1808), encargado por el Covent Garden a James Robinson Planché, no terminaba de encontrar su forma exacta, hasta que la música de Weber dominó sobre la trivialidad del espantoso texto inglés, dando coherencia a la obra a través de motivos recurrentes y maravillosas melodías, que desgraciadamente aparecían interrumpidas por pantomimas y diálogos hablados en la peor tradición inglesa.<sup>4</sup>

En un intento inútil de oscurecer el éxito clamoroso de *Oberon*, Henry Rowley Bishop, director musical del Drury Lane, estrenó, aquel mismo año, su ambicioso *Alladin* (1808), de inspiración orientalizante según los dictados de la moda europea, que supuso uno de los más estrepitosos fracasos de su vasta producción. Bishop fue autor de más de setenta obras bastante mediocres, realizadas a partir de una técnica que consistía en añadir música a piezas diálogadas de diversa procedencia para adaptarlas al gusto de la época. Entre ellas destacan mutilaciones de óperas de Mozart o Rossini, cinco adaptaciones musicales de Shakespeare, que constituyen una rara excepción en este siglo poco aficionado a los clásicos, y algunas mediocres versiones musicales de novelas de Walter Scott.

## 1.2. La ópera heroica.

En la primera mitad del siglo XIX aparecieron, en las Islas, algunas óperas inspiradas en bases literarias británicas, que marcan, sin complejos, la irrupción de la novela de tema

---

<sup>4</sup> BATTA A. *Opera*. Koënnemann, Colonia, 1999. ed. española, Barcelona, 1999. p. 842.

histórico en el género. En 1818, el cantante Michael Kelly compuso la música incidental para un drama de William Dimond, basado en el poema de lord Byron, *The Bryde of Abydos*,<sup>5</sup> totalmente oscurecida por *I due foscari*, la gran ópera byroniana de referencia del primer Verdi, con una calidad artística muy superior.

En cuanto a los poemas del falso poeta Ossian, publicados en tres volúmenes por James Macpherson, entre 1760 y 1762, se extendieron rápidamente por Europa, cosechando admiradores tan importantes como Napoleón Bonaparte, que sugirió a Jean LeSueur la composición de la ópera *Ossian, ou les bardes* (1804), nunca representada en Gran Bretaña. A esta exigua relación de óperas ossianicas se añadieron una *Malvina* (1826) en forma de *ballad opera*, una *Malvina* “italiana” (1826), de Michael Costa, y una *Oithona* muy temprana (1768), de François Hyppolite Barthelemon, antecedente directo de otra *Oithona* muy posterior, compuesta por Edgar Bainton para el festival de Glastonbury, de 1915.<sup>6</sup>

Entre los estudiantes adictos a los poemas de Ossian estaba el joven Walter Scott que podía repetir de memoria cantos enteros de aquellos falsos poemas épicos, haciendo realidad, años después, el movimiento escocés que Macpherson había iniciado. En su universo se unían aventuras imaginarias con acontecimientos históricos, héroes jóvenes, nobles y hermosos capaces de afrontar cualquier hazaña por amor, sujetos a los avatares del destino, que viven en una tierra misteriosa situada en el mismo confín del mundo.

Las novelas de Scott fueron mucho más fértiles en Europa que en la propia nación. Existen unas noventa óperas basadas en sus obras pertenecientes a lo más granado de la

---

<sup>5</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. en WHITE E. W. *A History of English Opera*. Faber and Faber, G.B. 1983. p. 248.

<sup>6</sup> Ibid pp. 244-5

composición internacional; productos con características entremezcladas del libro y la partitura, como un niño que hereda algo del padre y de la madre. Entre las más conocidas figuran: *La donna del lago*, de Rossini (1819); *Lucia di Lamermoor*, de Donizetti (1832); *I Puritani*, de Bellini (1835); *Le chateaux de Kenilworth*, de François Auber (1823); o *La jollie fille de Perth*, de Bizet (1867); sin olvidar la ópera cómica *Le ravenant* (1833), del español Melchor Gomis, basada en la carta XI, *Wandering Willie's Tale*, de la novela *Redgaunlet*.

Con respecto a las óperas inglesas inspiradas en Scott, las primeras se remontan a 1810, cuando el Sadler's Wells presentó *The Spectre Knight*, inspirada en el poema *Marmion* adaptado por Charles Dibdin, hijo, con música de William Reeve, de la cual sólo se conservan el libreto, la obertura y dos baladas. El teatro hablado también adaptó, por entonces, numerosas novelas *Waverly* y el infatigable Henry Bishop estrenó, entre sus muchas revisiones musicales, siete piezas menores inspiradas en Scott: *The Knight of Snowdown (The Lady of the Lake)* (1811), *The Heart of Midlothian* (1819), *The Battle of Bothwell Brigg (Old Mortality)* (1820), *Montrose or the Children of the Mist (The Legend of Montrose)* (1822), *Maid Marian, or the Huntress of Arlingford (Ivanhoe)* (1822), *Nigel, or the Crown Jewels (The Fortunes of Nigel)* (1823) y *The Knights of the Cross (The Talisman)* (1826).<sup>7</sup>

Frente a estas irrelevantes adaptaciones musicales, se inscriben diez óperas inglesas de mayor envergadura basadas en novelas de Walter Scott. En 1825, William Balfe compuso una ambiciosa ópera histórica, *The Knight of The Leopard, or the Talisman* con libreto de Arthur Mathison ambientado en las Cruzadas, cuyo protagonista encarna

---

<sup>7</sup> MITCHELL J. *The Operas of Walter Scott*. University Press of Alabama, 1977. pp. 358-361.

al héroe romántico, capaz de anteponer sus profundas convicciones religiosas al desarrollo de su propia personalidad.<sup>8</sup>

En 1826 se estrenaron dos óperas cómicas convencionales basadas en Scott, *Peveril of the Peak*, de Charles Horn e Isaac Peacock, y *The White Lady*, de Thomas Cooke y Samuel Beasley, basada en *Guy Mannering* y *The Monastery*, con elementos tomados de *The Abbot*. La historia, con claros tintes góticos, narra la leyenda de la desaparecida estatua de la dama blanca, que sólo volverá a su pedestal cuando el legítimo heredero ocupe el lugar arrebatado por el usurpador. A lo largo de la acción se suman: niños raptados, damas afrentadas, apariciones fantasmagóricas, engaños, traiciones y hasta una curiosa escena tragi-cómica en la que las mujeres del pueblo castigan al personaje licencioso de Father Phillip, en clave de humor, muy parecida a aquella en que las comadres de Windsor hostigan a Falstaff.<sup>9</sup>

De 1831 data *The Bridal of Triermain*, con música y libreto secularmente desconocidos de John Lodge Ellerton que, en la actualidad, permanecen en la colección Allen A. Brown de Massachussets, sin haber sido objeto jamás de ninguna escenificación. En cambio, *The Lord of The Isles, or The Gathering of the Clans* (1834), drama musical con abundante música de George Herbert Bonaparte Rodwell y libro de Edward Fitzball, sí se estrenó en el Surrey Theatre de Londres con bastante éxito de público, a pesar de la valoración negativa de la crítica, que consideró los números vocales, demasiado simples y melódicos, en la línea de la *ballad opera* tradicional.

---

<sup>8</sup> MITCHELL J. *More Scott Operas*. UP of America. NY/Londres, 1996. pp. 1-7.

<sup>9</sup> Ibid. pp. 91-96.

Ambientada en oscuros bosques, páramos rocosos, lagos azules, el inevitable convento y la rústica cabaña rural, la obra comienza, como en Scott, con una escena de tormenta muy similar a la del *Otello* de Verdi/Boito. Sin embargo, a partir del acto II, inicia su propia andadura con la aparición de personajes marginales, nuevas situaciones y, sobre todo, la nula referencia a la batalla de Bannockburn, episodio fundamental de la novela. Una serie de caracteres secundarios se mueve en torno a los personajes principales en clave de humor, con el abad al frente de las monjas comandadas por Lady Abess, sucedáneo cómico de la Nun Mona del original.<sup>10</sup>

La ambientación de Scott se adecuaba maravillosamente a la escenificación romántica, con grandes castillos, bosques oscuros, majestuosos paisajes, imponentes ruinas y salones fastuosos convertidos en espacios dramáticos donde encajan a la perfección multitudes transformadas en masas corales, grupos sociales enfrentados entre sí y una gran variedad de personajes bidimensionales, palatinos y pintorescos, cuyas largas digresiones se adaptan perfectamente a la fórmula de recitativos y arias intercaladas.

A partir de entonces, las novelas de Scott se convirtieron en una importante base literaria a tener en cuenta por algunos compositores ingleses de parecida carga sentimental. En 1848 se estrenó el *Quentin Durward* (1848) de Henri Laurent y Edward Fitzball; en 1893, *Amy Robsard*, de Isidore De Lara, basada en *Kenilworth*; en 1891, Arthur Sullivan presentó su *grand opera*, *Ivanhoe*; en 1894, se estrenó *Jeanie Deans*, de Hamish MacCunn, basada en *The Heart of Midlothian*; y en 1892 Alick Maclean terminó de componer un nuevo *Quentin Durward* con libreto de Sheridan Ross.

---

<sup>10</sup> MITCHELL J. *More Scott Operas*. op.cit. pp. 46-54.



### 1.3. Exotismo, mito y fantasía.

Una vez consumada la fase heroica del primer Romanticismo, la ópera inglesa se fijó en el exotismo lejano, visto a través de una mentalidad occidental que configura de manera muy particular el imaginario oriental.<sup>11</sup> En ese contexto, aparecieron las “turquerías”, muy abundantes en la escena británica desde el *Alladin* de Bishop hasta la *Nourjahad* (1834) de Edward Loder y Samuel James Arnold, basada en un relato persa de Frances, madre de Robert Brinsley Sheridan, considerada por George Macfarren como: “La obra inaugural de la institución de óperas inglesas modernas”.<sup>12</sup>

En cambio, otras obras de Loder están impregnadas de ligereza fantástica o de inquietante misterio, como *The Night Dancers* (1846), inspirada en el ballet *Giselle* de Adolph Adams, o *Raymond and Agnes* (1855), basada en la novela gótica de Mathew Gregory Lewis, *Ambrosio, or the Monk*, inscrito en la línea de los *blood and thunder dramas*, parodiados por Gilbert & Sullivan en la ópera ligera *Ruddigore*. En cuanto al libreto de *Raymond and Agnes*, atribuido al prolífico Fitzball, inspiró a Loder una partitura de rara intensidad emocional que, a pesar de su excesivo tremendismo, está considerada como una de las mejores de su producción.<sup>13</sup>

El cambio de valores que trajo consigo el Romanticismo también propició la aparición de nuevos mitos, como el de Don Juan, arquetipo de transgresión basado en el libertino sevillano creado por Tirso de Molina y revisado, entre otros, por Goldoni, Molière,

---

<sup>11</sup> Véase SAID E. *Orientalism*. Introducción. Vintage Books Editions. NY, 1979.

<http://www.english.emory.edu/Bahri/Orientalism.html>

<sup>12</sup> “The inaugural work of the institution of modern English operas”. MACFARREN G. en BURTON N. *Loder, Edward. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.II.* . Stanley Sadie, ed. Macmillan. Londres/NY, 1992. p. 1302.

<sup>13</sup> BURTON N. *Raymond and Agnes. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. III.* op.cit. p. 1248.

Zorrilla, lord Byron o Mozart/Da Ponte, en su sublime *Don Giovanni*, primera ópera romántica de la historia.

En Inglaterra, el mito se materializó en una pobre revisión de la obra de Shadwell, *The Libertine* (1817), adaptada por Henry Bishop, y en un drama musical titulado *Hermann, or The Broken Spear* (1834), basado en un poema incluido en el libro de leyendas de Thomas Ingoldsby, seudónimo del párroco anglicano Richard Harris Barham.<sup>14</sup> A pesar del ingenioso libreto de ambientación germánica, que condena al libertino a morir con una flecha rota dentro de su cuerpo, la música de John Thomson, no logra integrar la emoción requerida en la ambiciosa partitura, influida por Weber y Mozart.

Por entonces, la English Opera House de Londres estrenó, con gran éxito, un melodrama sentimental de Jon Barnett titulado *The Mountain Sylphe* (1834), basado en fuentes francesas y en el mito universal de Orfeo, trasplantado a las montañas del norte y aderezado con elementos del folclore escocés. La música, verdaderamente operística por sus efectos acumulativos y sus escasos diálogos hablados, recuerda la fuerza emotiva y la tensión dramática de Weber, pero los personajes tienen poca credibilidad humana y el libreto, de Thomas James Thackeray, muy influido por los éxitos de *Oberón* y *Alladin*, mezcla lo temporal y lo eterno de una forma pueril y repetitiva, parodiada por Gilbert & Sullivan en la ópera ligera *Iolanthe*.<sup>15</sup>

Así transcurrieron, en Inglaterra, las primeras décadas del siglo XIX, mientras en Europa, la música ostentaba ya un rango opuesto al que había sido relegada por la estética racional. Frente a Beethoven y Weber, en Alemania; Rossini, Bellini y

---

<sup>14</sup> TURNBULL M. Thomson, John. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.op.cit. p. 730.

<sup>15</sup> BURTON N. *Mountain Sylphe, The*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III. op.cit. p. 487.

Donizetti, en Italia; o Berlioz, en Francia, la ópera británica permaneció, durante estos años, estancada en manos de empresarios que jugaban a ser compositores y de autores poco relevantes, que cultivaron un teatro musical imitativo, sentimentaloides y melodramático, con un lenguaje convencional en la forma y ninguna profundidad en el fondo, sumido en la total mediocridad.

## **2. LA ÓPERA VICTORIANA**

En pleno período romántico llegó al trono la reina Victoria (1837), dispuesta a consolidar el prestigio de la corona muy tocada por las locuras del rey Jorge III y las extravagancias de sus hijos Jorge IV y Guillermo IV. Durante su reinado, una serie de problemas políticos y sociales afloraron, en cierta medida provocados por la Revolución Industrial. Había que democratizar el parlamento, abolir la esclavitud, y controlar la explosión demográfica provocada por las migraciones del campo a la gran ciudad, con nuevos servicios destinados a mejorar el nivel de vida y nuevas actitudes, que en lo filosófico llevaron al positivismo y en lo estético, a una concepción realista o simbolista de la obra de arte.

Durante estos años, surgió una generación de intelectuales y pensadores que cambiaron muchas cosas en el campo de la ciencia, la economía y la religión. Carlos Darwin removió los cimientos de la fe cristiana con su teoría de la evolución de las especies; Carlos Marx predicó una nueva concepción de la sociedad y de la distribución del capital; Thomas Carlyle utilizó su prosa para predicar una moral basada en el trascendentalismo kantiano y John Ruskin concentró sus preocupaciones filosóficas en torno a la belleza artística y su conexión con la fe, de manera que la obra de arte se

convirtió en un deber casi religioso y el utilitarianismo, defendido por autores como John Stuart Mill, se identificó con el mal.

Si Ruskin ansiaba la vuelta al pasado medieval y Carlyle adoraba lo alemán, Mathew Arnold deseó instaurar la perfección clásica en el arte inglés, desde su puesto de inspector de escuelas, a través de una reforma de la ley de educación. Por otra parte, Thomas Babbington Macaulay fue conocido por sus poemas y su prosa histórica; Herbert Spencer, por sus teorías filosóficas que tratan de reconciliar evolución y utilitarianismo, y John Henry, cardenal, Newman, por sus controvertidos escritos religiosos que se inclinan a favor de la ortodoxia católica en obras tan emblemáticas como el poema *The Dream of Gerontius*, musicada por Edward Elgar en los umbrales del siglo xx.

Hacia 1835 floreció la moderna novela inglesa, independiente de toda influencia extranjera y con notable acción sobre la narrativa continental. Nombres relacionados con el espíritu brillante del gran mundo y la alta política, como el primer ministro Disraeli, aparecieron al lado de lord Edward Bulwer Lytton, cuyas obras inspiraron las óperas *Rienzi* de Richard Wagner y *Pauline* de Frederic Cowen. Al mismo tiempo, surgió el fenómeno mediático de Charles Dickens, creador de un mundo propio exagerado y grotesco, en la línea de Marlowe y Ben Jonson, cuyo éxito se sustenta en la forma de plantear problemas sociales dentro de una atmósfera de máxima calidez.

Junto a Dickens, compartieron la fama Lewis Carroll (pseudónimo de Charles Dodgson) y Edward Lear, dueños de un mundo propio basado en la imaginación y el desafío a las convenciones; Thomas Hardy, con sus novelas rústicas, sencillas y conmovedoras; o

William Makepeace Thackeray, que atacó las pretensiones de las clases altas en clave de humor. Muchas de sus obras, como *The Luck of Barry Lindon* o *Vanity Fair*, están más cerca del racionalismo dieciochesco que del romanticismo decimonónico por su contenido satírico y sus temas picarescos, protagonizados por personajes de escasa condición moral.

Mientras tanto, en la soledad de una vicaría de Yorkshire, tres hermanas escribían novelas y poemas que iban a ser leídos masivamente por miles de personas en todo el mundo. Charlotte Brontë dedicó su mejor obra, *Jane Eyre*, a su admirado Thackeray; Emily Brontë, alcanzó la fama con *Wuthering Heights* y Anne Brontë, participó del éxito de sus hermanas, con *Agnes Grey*. Cualquiera de estas tres famosísimas narraciones podría haberse convertido en un libreto de ópera inglesa, pero no hubo ningún compositor interesado en su realización, quizás porque era más fácil trabajar con argumentos sentimentaloides que con sentimientos profundos.

Los últimos novelistas encargados de pintar la vida íntima y doméstica de la era victoriana fueron George Eliot, seudónimo de Mary Ann Evans, que intentó recuperar la fe cristiana perdida a través de la conducta moral intachable de sus personajes humildes; George Meredith, a veces algo oscuro y difícil de entender, especialmente para los lectores de la época poco acostumbrados a los conflictos de género presentados con una visión muy alejada de la moral convencional; y Samuel Butler, cuyas obras son burlas implacables de la sociedad y las instituciones victorianas a las que satiriza sin piedad.

En cuanto a la poesía, sus formas se desvanecen ante el realismo creciente que surge en el teatro y la novela bajo el empuje de movimiento científico, exacto y minucioso. Los

poemas se vuelven simbolistas, intuitivos y refinados, como reacción ante lo demasiado racional. En ese contexto surgió la figura de Alfred Tennyson, que reúne todas las preocupaciones estéticas de la época en un romanticismo tardío, cuidado y efectista, más cercano a Pope que a Keats. Como en sus versos soberbios nada es fortuito, pronto van apareciendo, junto a su sensualidad inicial, los temas morales y el sentido de la responsabilidad típicamente victoriano. Así, *The Palace of Art* enseña que la belleza debe ser un bien compartido por todos; *The Two Voices* convierte a la familia tradicional en una metáfora de esperanza y estabilidad social; *In Memoriam* enfrenta religión y ciencia para decantarse por la intuición frente al conocimiento racional; *Ydills of the King* glorifica la imagen de la mujer, y *Maud* o *Locksley Hall* presentan, con amargura, el conflicto entre la pasión amorosa y la seguridad conyugal.

En cambio, la poética coloquial de Robert Browning está hecha de imágenes modernas: trenes, cigarros, pianos... y también sentido del humor en sus rimas grotescas y en su deseo constante de asombrar al lector. Browning también cantó, de forma vigorosa y viril al amor que sentía por su mujer, Elizabeth Barrett, autora de la novela en verso *Aurora Leigh*, a la que no ha favorecido el gusto más reciente. Al mismo tiempo, otros autores lograron superar las barreras de la época con una nueva técnica y una forma de ver la vida totalmente actual, entre ellos Arthur Hugh Clough y Mathew Arnold, cuyo pesimismo no puede curarse con recetas extraídas del código victoriano, demasiado preocupado por la cuestión moral.

Por entonces, también apareció la categoría artística de los prerrafaelitas, llamados así en recuerdo al especial interés por el color y la riqueza de los pintores renacentistas anteriores a Rafael, que trataron de poner en cuestión la base misma sobre la que se

sustentaba el arte victoriano. Sus objetivos, vinculados sobre todo a los nombres de John Everett Millais, Dante Gabriel Rosetti, William Morris y Edward Coley Burne Jones, se resumían en el estudio minucioso de la naturaleza, la expresión de ideas genuinas, la huida de lo convencional y la consecución de un arte de verdadera calidad. En este contexto, los prerrafaelitas se sintieron identificados con la obra de Ruskin, *Modern Painters* (1843), en cuyo primer volumen se exhortaba a los jóvenes artistas ingleses a “dirigirse a la naturaleza con toda la honradez del corazón”. A partir de 1850, los dos representantes más destacados del movimiento, Rosetti y Burne Jones, se alinearon con el Esteticismo y el Simbolismo a través de temas medievales, que no tenían que derivar en un objetivo moral, sino que podían desempeñar su función de manera abstracta.

Como tendencia estética, el nuevo movimiento tuvo gran influencia en la arquitectura, el diseño de jardines y la decoración de elementos cotidianos, desde muebles hasta papeles pintados, inspirados por la belleza de un imaginario y glorioso pasado medieval. Fruto de estas inquietudes artísticas son algunos poemas de renovado estilo gótico, como *The Blessed Damozel* o *Goblin Market*, que coincidieron en el tiempo con el movimiento plástico Arts & Crafts, convertido en corriente contracultural al reivindicar el trabajo artesanal frente a la producción en serie y la máquina industrial.

La influencia del simbolismo se dejó sentir en algunos poetas ingleses como Algernon Charles Swinburne, cuya obra, *Poems and Ballads*, causó un gran impacto en el público de la época poco acostumbrado a emociones fuertes. Por su parte Edward Fitzgerald introdujo el fatalismo y el escepticismo en la corriente orientalizante de las letras británicas a través de su personal traducción del poema *Rubáiyát* del persa Omar

Jayyan, en contraste con los poemas del jesuita Gerard Mainly Hopkins o de Christina Rossetti, hermana del pintor, que dio muestras de un gran temperamento religioso, inscrito en lo más profundo del espíritu victoriano.

Sin embargo, la estética simbolista, tan fértil en las artes plásticas británicas, no trascendió al campo de la ópera durante gran parte del siglo XIX, hasta que Frederick Delius, influido por la música francesa y el espíritu escandinavo de Edgard Grieg, compuso seis óperas inscritas en la corriente simbolista, que intentan representar otra cosa más allá de lo real inmediato, sin olvidar sus profundas raíces en la tierra abonada del romanticismo.

En cuanto al drama, casi inexistente durante los primeros años del siglo XIX, empezó a despertar poco a poco a partir de la *Regulating Act* de 1843, que rompió el monopolio de los tres grandes coliseos oficiales y devolvió las representaciones habladas a los teatros menores. Entre los primeros dramaturgos cualificados para llevar a cabo el proyecto de recuperación se sitúan: Thomas William Roberston, autor de *The Castle*, que plantea un argumento y unos personajes creíbles por primera vez en muchos años; Henry Arthur Jones, muy influido por el teatro francés de Henry Sardou, y Arthur Wing Pineiro, que va más allá en la presentación realista del tema y de los personajes femeninos.

Sin embargo, el decadente drama inglés necesitaba algo más que intentos realistas para salir de su mediocridad y fue justamente esa dosis de ingenio y fantasía lo que aportó el esteticismo hedonista de Oscar Wilde en sus deliciosas comedias de costumbres, como *The Importance of Being Earnest*, referente absoluto del género. Al mismo tiempo, el



teatro inglés se enriqueció con la influencia del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, cuyas obras causaron gran impacto en autores de la talla de George Bernard Shaw. Shaw tenía muchas cosas importantes que decir, pero nunca utilizó la escena como plataforma para moralizar. Como otros brillantes irlandeses, tenía un sentido de la elocuencia que le ayudaba a construir sus dramas con leyes propias sin aburrir jamás al espectador. Entre sus muchas obras destacan, *Man and Superman*, basadas en las teorías filosóficas de Nietzsche; *Back to Methuselah*, dividida en cinco acciones diferentes que se remontan a Adán y Eva; o *Pygmalion*, donde predica la importancia de la correcta fonética en el lenguaje hablado. Aunque su influencia se ha mantenido para siempre en el teatro inglés, en su tiempo se transparentó concretamente en las obras del escocés James Bridie.

En Irlanda también se desarrolló un tipo de realismo tamizado por elementos folclóricos, conocido como *Irish Literary Revival*, representado por William Butler Yeats, Sean O'Casey, Padraic Colum y John Millington Synge. Yeats llevó a escena toda la belleza lírica de su pueblo; O'Casey llegó a convertirse en un nacionalista activo con piezas que incluyen elementos propios de la poesía o la canción; Padraic Colum fue una de las figuras fundamentales del renacimiento celta y John Millington Synge, escribió dramas universales, como *Riders to the Sea*, musicado por Ralph Vaughan Williams en los umbrales del siglo XX en forma de ópera verista, donde los celos, el erotismo y la violencia se convierten en metáforas poéticas de dolor.

La corriente operística del verismo estaba vinculada al movimiento literario del mismo nombre, emparentado con el realismo y el naturalismo francés, que describían situaciones vulgares y aspectos desagradables de la vida. Como tendencia operística, se

desarrolló fundamentalmente en Italia, gracias a las magníficas obras de Giordano, Cilea, Puccini, Mascagni y Leoncavallo. Sin embargo, no tuvo demasiado éxito en Inglaterra, donde la mentalidad victoriana se empeñaba en subrayar rasgos sentimentaloides de la infancia desgraciada o de la pobreza resignada, frente a las verdaderas tragedias de la vida real.

Desde el principio de su reinado, Victoria se involucró en una estética propia que debía influir en la formación de valores positivos y emociones generosas, sin llevar al vicio y la sensualidad. En ese contexto de gran limitación intelectual, la política cultural de la época no favoreció el desarrollo de la ópera, la más libre y apasionada de las artes. La música vocal quedó limitada a la actividad coral y al teatro musical colonizado por pantomimas, *burlettas*, operetas o espectáculos ñoños y recatados, como las *Illustrations* promovidas por Thomas y Priscilla Reed.<sup>16</sup>

No obstante, algunos compositores victorianos se implicaron, a su manera, en el desarrollo de una ópera nacional, como John Pyke Hullah, autor de *The Gondolier*, única pieza del teatro musical inglés con libreto de Charles Dickens, inicialmente concebida como una obra de tema rural y luego convertida en la *burletta*, *The Village Coquettes* (1836), que recibió duras críticas y una pobre acogida general. Dickens intentó entonces rechazar la autoría y jamás volvió a probar suerte como libretista, mientras Hullah compuso dos óperas más con escasa fortuna, *The Barber of Basora* (1837) y *The Outpost* (1838).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> MACKERNESS E.D. *A Social History of English Music*. Routledge and Keagan. Londres, 1966. p. 185.

<sup>17</sup> BLEDSOE R. Hullah, John Pyke. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II. op.cit. p. 768.

Otro intento memorable de la época fue el *Quentin Durward* (1848) de la “joven promesa” nacional Henri Laurent, con libreto del inagotable Edward Fitzball, basado en la novela homónima de Walter Scott, que presentaba enormes dificultades de adaptación por sus múltiples personajes y prolijas descripciones. La complicada acción dramática aparece localizada en castillos, bosques, hosterías y conventos galos donde se desarrollan las aventuras del protagonista escocés, las intrigas políticas que enfrentaban a borgoñones y franceses y los amores del joven héroe e Isabelle de Croye. A pesar de la enorme expectación despertada entre el público asistente a su estreno en el Covent Garden, la obra ha permanecido en el olvido y no ha sido repuesta jamás.

### 2.1. El Anillo Inglés.

En este contexto artístico, brillante en lo literario y muy pobre en lo musical, apareció inesperadamente en la escena inglesa un vigoroso grupo de obras que recibió el nombre conjunto de *The English Ring*, en referencia sarcástica al *Anillo de los dioses*, del gran compositor alemán.

Richard Wagner había irrumpido en el panorama europeo con unos dramas musicales donde partitura, texto y escena formaban una unidad conceptual. Veintiséis años tardó el maestro en terminar su tetralogía, *El anillo de los dioses*, formada por cuatro obras en disposición anular, consideradas como la más sublime manifestación del género. Según Bernard Shaw, “Wagner fue el músico literario por excelencia”...”Wagner añadió pensamiento y produjo el drama musical”,<sup>18</sup> mientras otras voces se alzaron en su contra, como la de Stravinsky, que siempre sintió fobia hacia la religión wagneriana, o

---

<sup>18</sup> Wagner was the literary musician par excellence”...”Wagner added thought and produced music drama”, SHAW B. *The Perfect Wagnerite*. 1<sup>st</sup> World Library. Iowa, USA. 2004. p. 141.

el mismo Dickens, que le atacó en 1869, a través de unos artículos probablemente escritos por su amigo Henry F. Chorley, publicados en su periódico, *All the Year Round*.<sup>19</sup>

En Inglaterra, la influencia wagneriana se reflejó en la trilogía formada por *The Bohemian Girl*, *Maritana* y *The Lilly of Killarney*, muy alejadas de la profundidad y calidad de la tetralogía teutona, con una fórmula falsa y convencional, basada en almibaradas melodías, diálogos hablados, argumentos sentimentaloides y una marcada tendencia a reprimir las verdaderas emociones de la vida real. Sin embargo, en las tres piezas se aprecian rasgos comunes que fueron inmediatamente asociados al *Irish Literary Revival*. Las dos primeras surgieron de la inspiración de compositores irlandeses de formación italiana, Michael Balfe y Vincent Wallace, mientras la tercera, del alemán Julius Benedict, aparece ambientada en Irlanda con múltiples referencias a sus paisajes y a su folclore nacional.

Michael Balfe, nació en Dublín, en una familia con veleidades artísticas que fomentó sus habilidades como niño prodigio. Sin embargo, el momento decisivo en su vida se produjo en 1825, cuando el conde de Mazzara, impactado por el parecido físico con su hijo fallecido, le invitó a Roma para perfeccionar su carrera musical. En el Continente, aprovechó su fama como barítono para presentar sus óperas italianas, *I Rivali di se stessi*, *Un Avvertimento ai gelosi* y *Enrico quarto al passo della Marna*, que le ayudaron a estrenar, en Londres, sus primeros títulos en inglés, *The Siege of Rochelle* (1835), *The Maid of Artois* (1836), *Catherine Grey* (1837), *Joan of Arc* (1837), *Diadeste* (1838) y un *Falstaff* (1838), en la actualidad totalmente olvidado.

---

<sup>19</sup> BLEDSOE R. *Dickens, Charles. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. I. op.cit. p. 1161.*

Decidido a ser su propio empresario, formó la Compañía de Opera Inglesa patrocinada por la reina Victoria y el príncipe Alberto, pero cuando el proyecto fracasó, abandono el país desilusionado y se instaló en París, donde debutó con *Les puits d'amour*, traducida al inglés con el título de *Geraldine, or The Lover's Well* (1843).

Mientras tanto, Alfred Bunn decidió estrenar en el Drury Lane, *The Bohemian Girl* (1843), una obra suya con música inédita de Balfe, basada en el ballet francés de Joseph Mazillier y Henri Vernoy de Saint Georges, *Le Gipsy*, a su vez inspirado en un relato incluido en las *Novelas ejemplares* de Cervantes titulado *La gitanilla*, que tenía como protagonista femenina a una figura marginal. A partir de entonces, los caracteres del *Quijote* fueron sustituidos en el teatro musical inglés por otros personajes cervantinos de connotaciones sentimentales y exóticas que respondían mejor a las exigencias de la época y a la sensibilidad del público romántico inglés.

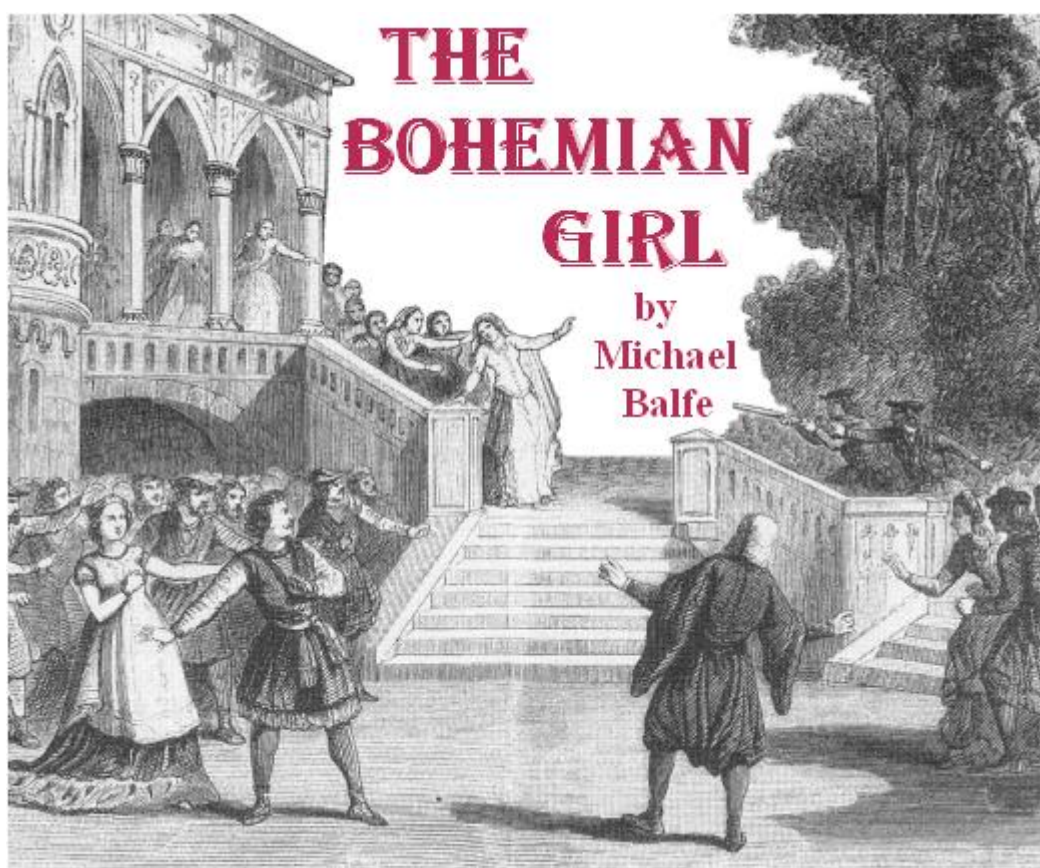
La nueva ópera de Balfe se trasladó de Madrid a una Bratislavia dieciochesca, con el protagonista inspirado en el soldado polaco de la novela de Jane Porter, *Thaddeus of Warsaw*, y la heroína encarnada en la hija de un conde raptada por una tribu gitana. Después de muchas viscitudes, el aristócrata reconoce a su hija y el soldado logra probar su linaje para poder aspirar a la mano de la joven, pero durante la celebración de la boda los perversos gitanos intentan asesinar a la novia con un disparo que se desvía hiriendo mortalmente a la celosa reina de la caravana.<sup>20</sup>

Aunque *Bohemian Girl* no es exactamente una *ballad opera*, las sencillas melodías, intercaladas en breves pasajes hablados, llegaron con gran eficacia a la sensibilidad del

---

<sup>20</sup> BIDDLECOMBE G. *Balfe and English Opera. The Bohemian Girl*. CD 433 324 2. Argo. pp. 14-19.

público británico, que la noche del estreno enloqueció de entusiasmo. En cambio, la crítica fue dura con el autor, a pesar de las bellas canciones *belcantistas* claramente inspiradas en Rossini, Bellini, Auber o Meyerbeer que, dentro de su eclecticismo, mantienen una aceptable calidad musical. En la partitura, sobresalen algunos números muy logrados, como la famosísima aria de Arline “*I dreamt that I dwelt in marble halls*”, la romanza de Tadeo “*When other lips*”, las intervenciones del coro y los concertantes dignos de elogio.<sup>21</sup>



Cartel de *The Bohemian Girl*.

En la actualidad la obra resulta bastante ingenua y melodramática por su maniqueísmo demasiado explícito, su música almibarada y su forzado final feliz, pero en la época se

---

<sup>21</sup> BURTON N. *Bohemian Girl, The*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I. op.cit. p. 521-2.

convirtió en un referente obligado, que respondía a los gustos del público decimonónico a través de una historia protagonizada por condes respetables y gitanos marginales enfrentados entre sí, melodías fácilmente reconocibles, parlamentos hablados y un argumento sentimentaloides, totalmente alejado de la realidad

A raíz del éxito de Balfe, una ola de furor hacia todo lo gitano invadió Inglaterra con canciones, bailes e iconografía “gipsy”, traspasando las fronteras de manera que fue la única ópera romántica inglesa internacionalmente famosa. En 1844, se estrenó en Nueva York y en 1845, en Madrid. Fue traducida al alemán como *Die Zigeunerin* (1846), al italiano, como *La zingara* (1854) y al francés, como *La bohémienne* (1862). Durante mucho tiempo se incluyó en el repertorio de todas las compañías inglesas en gira, influyó en la creación de *The Yeomen of the Guard*, una de las óperas ligeras más famosas del tandem Gilbert & Sullivan, fue revisada en 1932 en el Sadler’s Wells y, actualmente, se programa con frecuencia en Irlanda, donde existe verdadero fervor por su autor.<sup>22</sup>

Las connotaciones sentimentales de las obras de Balfe llevaron a convertir algunos de sus títulos (*The Bohemian Girl*, *The Rose of Castille* o *The Siege of Rochelle*) en estratégicas referencias musicales utilizadas en la prosa de James Joyce para expresar un sentimiento de claro erotismo o sexualidad.

Él la llevo a ver *The Bohemian Girl* y ella se sintió eufórica al sentarse en una parte desacostumbrada del teatro. Él era terriblemente aficionado a la música y cantaba un poquito. La gente sabía que estaban cortejando y, cuando él cantaba lo de la muchacha que ama al marinero, ella se sentía agradablemente confundida.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ibid. . p. 521-2.

<sup>23</sup> He took her to see *The Bohemian Girl* and she felt elated as she sat in an unaccustomed part of the theatre with him. He was awfully fond of music and sang a little. People knew that they were courting and, when he sang about the lass that loves a sailor, she always felt pleasantly confused.

A través de estas continuas alusiones musicales, Joyce logró crear un espacio social simbólico a través de una serie de metáforas eróticas que llevan a un total mimetismo con el objeto estilizado y muestran la intangible cualidad de las experiencias vividas como si de música se tratara. Una red invisible de racimos de palabras, utilizadas como *leitmotives*, se extiende por toda su prosa, deteniendo la narración para buscar significados alternativos cada vez que el lector identifica a través de uno de estos motivos un personaje o una situación. Por ejemplo, la palabra “rose”, referida a la ópera de Balfe, *Rose of Castille*, fue honrada por el autor, al ser repetida seis veces literalmente en el *Ulysses*<sup>24</sup> y utilizada como base para uno de los más terribles calembours joyceanos, que aparece primero en *Aeolus* y se repite luego en *Sirens*.

Lenehan extendió sus manos en protesta  
 -¡Pero y mi acertijo! Dijo. ¿Qué ópera es como un árbol florido?  
 -¿Ópera? La cara de esfinge de Mr. O'Madden Burke redobló  
 Lenehan anunció alegrementemente:  
 -*La Rosa de Castilla*. ¿Ven el truco? Rosa de Castilia.  
 ¡Diantre!<sup>25</sup>

Muchos escritores de la época utilizaron la ópera en general como metáfora de erotismo y transgresión. El mismo Joyce prestó especial dedicación a Mozart, Flotow o Wagner, de cuya música decía: “apesta a sexo”.<sup>26</sup> También Edward Morgan Forster, en su novela *Where Angels Fear to Tread*, recreó la atmósfera lúdica y emocionante de una función de *Lucia di Lamermoor* en un pequeño pueblo de la Toscana, con el fin de superar las

---

JOYCE J. *Dubliners*, en NESTROVSKY A. *Perspectives on Musical Aesthetics. Joyce's Critique of Music* ed. John Rahn. NY/Londres, 1991. p. 256.

<sup>24</sup> JOYCE J. *Ulysses*. Capítulos: 7.591; 11.13-14; 11.59; 12.185; 14.1510; 15.1731.

<sup>25</sup> Lenehan extended his hands in protest

-But my riddle! He said. What opera is like a railway line?

-Opera? Mr. O'Madden Burke's sphinx face reriddled.

Lenehan announced gladly:

-*The Rose of Castile*. See the wheeze?

-Rows of Cast Steele. Gee!

JOYCE J. *Ulysses*. *Aeolus*. Cap 7.587.

<sup>26</sup> JIMENEZ L. *Tristan e Isolde. Su proyección en la literatura y las artes plásticas*. *Tristan und Isolde*. Programa del Teatro Real de Madrid. Temporada 2007/8. p. 122



terribles represiones de los protagonistas contagiados por el incontrolable entusiasmo del espectáculo excitante y sensual. Tanto aquí, como en las obras de Joyce, se invierte el contexto y la ópera se convierte en motivo literario, en lugar de tomar como base obras escritas previamente, como había ocurrido hasta entonces.

Después del éxito de *Bohemian Girl*, el Drury Lane volvió a dar en el clavo con la ópera *Maritana* (1845), de Vincent Wallace, autor de vida aventurera, nacido en la localidad de Waterford, Irlanda, donde vivió su primera juventud. En Dublín se formó musicalmente, se convirtió al catolicismo y contrajo matrimonio con Isabella Kelly que le acompañó en sus viajes como concertista por todo el mundo hasta llegar a Sidney, Australia, donde la abandonó para dirigirse a Nueva Zelanda, la India y finalmente al continente americano, en una gira que terminó en Nueva York.

De vuelta en Londres, el libretista de moda, Edward Fitzball, le confió el texto de *Maritana*, basado en el drama *Don César de Bazán* de Adolphe Philip d'Enery y Philippe François Pinel Dumanoir, cuyo argumento, ambientado en la corte madrileña de Carlos II, se prestaba para incluir algunos elementos exóticos que influyeron en la realización de la famosa *Carmen* de Bizet.<sup>27</sup> Al igual que en muchas obras de la época, la protagonista es una joven gitana, atrapada en un mundo de malentendidos e intrigas donde se desarrolla una historia de muertes y venganzas, demasiado ingenua y pueril. Sin embargo, la obra ha sido valorada como la más exótica y colorista de las óperas románticas inglesas, con momentos memorables, como la canción del acto I, "*It was a Night of Princely Mien*", o la heroica intervención de tenor, "*Yes, let me Like a Soldier Fall*".

---

<sup>27</sup> BURTON N. Wallace, W. Vincent. *The New Grove Dictionary of Opera*. op.cit. Vol. IV, p. 1094



*Maritana en el teatro Drury Lane . Illustrated London News. 1845*

En un primer momento, Alfred Bunn, director del Drury Lane, dudó del éxito de la pieza pero, una vez oída la partitura, su entusiasmo fue tal que escribió la letra para dos nuevos números, “*In happy moments*” y “*Scenes that are brightest*”, que se sumaron al deficiente libreto de Fitzball.<sup>28</sup> La obra gustó mucho al público, a pesar de su exagerado eclecticismo musical cuestionado por la crítica. Sin embargo, *Maritana* llegó a ser estrenada internacionalmente en Nueva York y Viena, donde cosechó grandes éxitos por su espontaneidad, su melodismo sin complejos y su efectiva orquestación.<sup>29</sup>

*Maritana* fue seguida por otras cinco óperas: *Matilda of Hungary* (1847), *Lurline* (1860), *The Amber Witch* (1861), *Love's Triumph* (1862) y *The Desert Flower* (1863), que trivializa la historia de Pocahontas, en la línea de *Jaguarita L'indienne* del compositor francés, Fromental Halévy, ambientada en la Guayana holandesa.

<sup>28</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 289.

<sup>29</sup> BURTON N. *Maritana. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III*. op.cit. p. 220.

Por entonces, el Haymarket Queen's Theatre pasó a estar regido por Pierre Laport, en cuyo mandato se empezaron a sufrir los primeros síntomas de insubordinación empresarial. La tormenta estalló en 1841, durante el mandato de Benjamin Lumley, que sustituyó al director musical Michael Costa por William Balfe. En cuanto al resto de los teatros londinenses, su número se triplicó después de entrar en vigor la Theatre Act de 1843, mientras algunas compañías privadas, como la Pyne Harrison Company, paseaban por provincias títulos del repertorio internacional.

El 5 de marzo de 1856, durante un baile de máscaras, el Covent Garden sufrió un nuevo incendio y toda la compañía tuvo que trasladarse al Lyceum Theatre durante el tiempo que duraron las obras de reconstrucción. Lumley, responsable por entonces del Haymarket, aprovechó esta circunstancia para intentar un efímero resurgimiento de las representaciones musicales, hasta que el Haymarket también fue pasto de las llamas y el Covent Garden recuperó definitivamente la supremacía operística con el estreno de *The Lilly of Killarney*, tercer título de *The English Ring*.<sup>30</sup>

*The Lilly of Killarney* (1862) es una ópera de ambientación irlandesa que, a pesar de haber sido compuesta por el alemán Julius Benedict, supuso un paso importante a favor de la ópera autóctona, hasta entonces inspirada en fuentes continentales, muy alejadas de la realidad nacional.<sup>31</sup> El libreto de John Oxenford y Dion Boucicault está basado en el drama *The Colleen Bawn, or The Brides of Garryowen*, a su vez inspirado en la novela *The Collegians, or The Colleen Bawn*, de Gerald Griffin, que narra la historia de la rubia Eily, abandonada por su marido para casarse con una mujer rica, con un lenguaje realista propio del nuevo teatro irlandés y personajes auténticos, alejados del

---

<sup>30</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 298.

<sup>31</sup> BURTON N. *Benedict, Julius. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. I*. op.cit. pp. 403-4.

estereotipo romántico inglés. En cuanto a la ecléctica partitura, mezcla rasgos de Weber y Mendelssohn, retazos de música celta y una clara influencia de Rossini en el brillante rondó final, sabiamente dosificado para llegar con eficacia al público conservador.<sup>32</sup>

Con ella se completa *El anillo inglés*, que lejos de emular los grandes dramas musicales wagnerianos refleja el lamentable estado de la ópera romántica inglesa, caracterizada por una música sentimentaloides y por argumentos poblados de todos los tópicos melodramáticos de la época que hacían enloquecer de entusiasmo al público victoriano.

## 2.2. Ópera nacional y rigor intelectual.

A pesar del éxito conseguido por *El anillo inglés* y de la trascendencia de algunos proyectos tan importantes como la Handel Society (1844), fundada por Alexander Macfarren para reivindicar la figura, incomprensiblemente olvidada, del maestro teutón, la ópera inglesa siguió condicionada por actitudes imitativas que limitaban su desarrollo e impedían la completa implantación del género nacional.

Por entonces, Macfarren recibió de la Reina un título nobiliario junto al compositor Arthur Sullivan y al escritor George Grove, que hubiese cambiado gustoso por la satisfacción de haber compuesto el gran éxito operístico que nunca llegó. Entre las óperas de Macfarren figuran *Caractacus* (1834), censurada por falta de rigor histórico, *El malhechor* (1837), rechazada por falta de solvencia, y *Kenilworth*, cancelada por problemas de programación. En cambio, *The Devil's Opera* (1838) y *King Charles II* (1849), basada en una pieza dramática del norteamericano John Howard Payne,

---

<sup>32</sup> GAMMOND P. *Illustrated Encyclopedia of Recorded Opera*. Salamader Books. Londres, 1979. p. 26.

llegaron a estrenarse con cierto éxito, así como las piezas de cámara, *Jessy Lee* (1863) y *The Soldier's Legacy* (1864), interesantes testimonios de lo que hubiese sido este compositor si hubiese tenido la inspiración melódica de Wallace o Balfe.<sup>33</sup>

Con el tiempo, Macfarren llegó a alcanzar cierta fama con una ópera sobre el tema de Robin Hood, estrenada en el Her Majesty's Theatre, en 1860, con libreto de John Oxenford y marcadas influencias del *Oberon* de Weber. El tema de Sherwood Forest, apareció por primera vez en la escena musical inglesa en la ópera ligera *Maid Marian, or the Huntress of Arlingford* (1722) de Henry Bishop. Poco después (1730) se estrenó una *ballad opera* probablemente influida por la obra de Joseph Ritson, *Robin Hood: A Collection of all the Ancient Poems, Songs and Ballads, now extant, relative to that celebrated Outlaw*, que convertía al legendario proscrito medieval en un luchador por la libertad.

Algunos años más tarde, apareció una ópera en dos actos de Charles Burney titulada *Robin Hood* (1750), seguida por el *pasticcio* de William Shield, *Robin Hood, or Sherwood Forest* (1784), la opereta de William Henry Birch, *The Merrie Men of Sherwood Forest* (1871), las piezas del compositor americano Reginald de Koven, *Robin Hood* (1890) y *Maid Marian* (1901), la música incidental de Arthur Sullivan para *The Forester* de Alfred Tennyson (1892) y la *ballad opera* moderna de Michael Tippett, *Robin Hood* (1934), que adapta al lenguaje contemporáneo elementos tomados de la tradición nacional.<sup>34</sup> Sin embargo, ninguna de estas obras obtuvo la popularidad del *Robin Hood* de Macfarren, con su visión nostálgica del bosque de Sherwood, muy

---

<sup>33</sup> BURTON N. Macfarren, George Alexander. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.III. op.cit. pp. 118-9

<sup>34</sup> SCOWCROFT P. *Robin Hood in Music*.

[http://www.musicweb.uk.net/classrev/2001/Sept01/Robin\\_Hood.htm](http://www.musicweb.uk.net/classrev/2001/Sept01/Robin_Hood.htm) 31/01/03.

adecuada a los gustos del público romántico que disfrutó con los vistosos números de baile y sus arias, algo rancias y anticuadas.



Robin Hood y Maid Marian. Poster, 1880.

A pesar de los esfuerzos de algunos autores del rigor intelectual de Macfarren, la ópera romántica siguió siendo un lujo elitista y un espectáculo poco recomendable para la conspicua sociedad victoriana que huía de los sentimientos íntimos, considerados como poco elegantes cuando no se expresaban en privado.

La música sentimentaloides se convirtió en el material esencial de la pieza, el significado metafórico del libreto pasó a ocupar un segundo plano, las fuentes francesas dominaron sobre la inspiración nacional, ninguna obra consiguió aunar la belleza de la forma con la profundidad del fondo y ningún autor llegó a conciliar el contenido del texto con la inspiración melódica, hasta que el tandem formado por William Schwenk Gilbert y Arthur Sullivan irrumpieron en escena para solucionar la crisis, en clave de humor.

### 3. LA ÓPERA LIGERA

El verdadero y auténtico logro del teatro musical decimonónico llegó, en la segunda mitad del siglo XIX, a través del famoso tandem formado por Gilbert & Sullivan, que consiguió aunar profundidad de mensaje y eficacia expresiva a través de una música coherente, impregnada de ingenio sutil. Si esta exitosa fórmula se hubiese aplicado a las obras de carácter serio, el desarrollo de la ópera inglesa hubiese sido menos traumático, pero al quedar restringido al ámbito de la ópera ligera, su completa madurez artística tardó algún tiempo en llegar.

La muerte del príncipe consorte Alberto representó un duro golpe al dejar un vacío insustituible como patrocinador del género lírico dentro de la familia real. Puede que sea una mera coincidencia, pero tres años después de su fallecimiento la producción de óperas en Gran Bretaña disminuyó radicalmente hasta secarse casi por completo.<sup>35</sup> Al quedarse viuda, la reina se sumió en una profunda depresión y la figura de una venerable anciana, vestida de negro y rodeada de nietos, se abrió paso, hasta que el primer ministro Disraeli le diseñó una nueva campaña de imagen que culminó con la conmemoración de sus bodas de oro en el trono y de sus bodas de diamante, a las puertas del siglo XX.

Durante esta etapa, se iniciaron en Westminster las obras de un vasto complejo artístico para albergar la Grand National Opera House, pero desde el primer momento el proyecto fue un fracaso y el solar terminó siendo vendido para construir el edificio de la New Scotland Yard. Por otra parte, el edificio del Haymarket fue demolido en 1882

---

<sup>35</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 105.

para construir un nuevo coliseo que abandonó las representaciones operísticas de forma radical y con ello una larguísima tradición de casi dos siglos.

En cambio, el empresario Rupert D'Oyly Carte abrió en Londres dos nuevos teatros, el Savoy Theatre y la Royal English Opera House, que albergaron las dos corrientes de teatro musical destinadas a dominar la escena londinense en las últimas décadas del siglo XIX: la ópera ligera, cultivada por Gilbert & Sullivan, y la *grand opera*, representada por el *Ivanhoe* de Arthur Sullivan en solitario, que marcó el fin del estilo romántico y el fracaso del teatro en el que tantos habían puesto sus esperanzas.<sup>36</sup>

Con su fórmula personal de “topsy turvy”,<sup>37</sup> el famoso tándem criticó todo lo criticable a través de los textos de Gilbert iluminados por la chispeante música de Sullivan. Algunas cosas muy serias se ridiculizaron sin piedad, otras triviales se elevaron hilarantemente, los aspectos reprobables de la sociedad se parodiaron sin misericordia, se ridiculizaron los melodramas sentimentales, los *blood and thunder dramas*, las comedias de piratas o el afán esteticista de autores como Tennyson y Wilde. Los excesos de la *opera seria* se criticaron en clave de humor y la tradición del teatro musical inglés se mantuvo viva bajo la aparente liviandad de ingeniosas rimas y formas antiguas, como el delicioso madrigal *a capella* que se interpreta en el acto II del *Mikado*.

William Scwenk Gilbert fue uno de los más ingeniosos escritores de la generación de Oscar Wilde. Colaborador de la revista *Fun*, donde publicó sus *Bab Ballads*, pronto descubrió las posibilidades cómicas de sus libretos, cuya claridad de lenguaje ayudó a

---

<sup>36</sup> WHITE E.W. *The Rise of English Opera*. Philosophical Library. NY, 1951. p. 110.

<sup>37</sup> Técnica que consiste en hacer que todos los personajes “anden de cabeza” y digan exactamente lo contrario de lo que se espera de ellos.



mejorar los niveles de actuación de muchos profesionales de la escena inglesa. Por su parte, Arthur Sullivan se inició como niño corista de la Chapel Royal, continuando sus estudios en la Royal Academy of Music y en el conservatorio de Leipzig. En 1862, presentó, en Londres, una suite orquestal con música incidental para *The Tempest*, a cuyo estreno acudió Charles Dickens, gran admirador y amigo del compositor, hasta el punto de viajar juntos a París, meses mas tarde.

La opereta *The Saphire Necklace* (1862), la *Irish Symphony* (1863), el ballet *L'île enchantée* (1864) y *The Mask at Kenilworth* (1865), inspirada en las fastuosas fiestas descritas por Walter Scott, contribuyeron a aumentar la fama del joven Sullivan, consolidada después del estreno de las oberturas *Marmion* e *In Memoriam* (1866), a la muerte de su padre, magníficos exponentes de esta época inicial, marcada también por los amores contrariados con la joven Rachel Scott-Russell.<sup>38</sup>

Por entonces, el popular libretista Francis C. Burnand le propuso a Sullivan colaborar en la adaptación musical de una farsa de Madison Morton titulada *Box and Cox*, a la que cambiaron el orden del título. La obra, representada por primera vez en una fiesta privada en Moray Lodge, Kensington, acompañada al piano por el mismo autor, fue estrenada al año siguiente en versión orquestal en el Adelphi Theatre (1867) y repuesta dos años después en la Royal Gallery of Illustration.

Al inicio de la acción, el personaje Bouncer alquila una habitación a Cox y a Box para que duerman por turnos, uno de día y otro de noche, lo cual propicia una sucesión de números cómicos que llegaron a ser enormemente populares, como la nana “*Hush’d is*

---

<sup>38</sup> EWEN D. *Composers of Yesterday. A Biographical and Critical Guide to the Most Important Composers of the Past. Sir Arthur Sullivan.* <http://math.boisestate.edu/GaS/html/sullivan2.html> 16/04/03.

*the bacon*” o el “*Rataplán*”. Estimulados por el éxito del pequeño juguete musical, Sullivan y Burnand compusieron aquel mismo año otra opereta de ambiente español, *The Contrabandista*, estrenada en el Saint Georges Opera House.<sup>39</sup>

Sin embargo, las cosas cambiaron cuando el avisado empresario John Hollingshead propuso al humorista Gilbert colaborar con el compositor Sullivan en *Thespis* (1871), una pieza cómica que convirtió al famoso tándem en uno de los binomios artísticos más famosos de todos los tiempos. El ingenioso libreto gira en torno a los dioses del Olimpo que, viejos y cansados, deciden dejar su sitio en manos de actores profesionales, dando lugar a situaciones hilarantes de gran comicidad. En cuanto a la partitura, perdida en la actualidad, se conoce sólo el coro “*Climbing over Rocky Mountains*”, reciclado para *The Pirates of Penzance*, el aria “*Little Maid of Arcadia*”, que ha sobrevivido como balada de salón, y la música de ballet denominada “*Pas de Chales*”, utilizada ocasionalmente como música incidental en algunas versiones de *Macbeth*.<sup>40</sup>

Poco después, Gilbert y Sullivan volvieron a trabajar juntos en la pequeña cantata *Trial by Jury* (1875), basada en un poema cómico escrito por Gilbert para el lucimiento de Euphrosyne Parepa-Rosa<sup>41</sup>, esposa del empresario Carl Rosa, que falleció sin estrenar la ingeniosa función. En ella se introduce una peculiaridad esencial del famoso tándem, caracterizado por contraponer de forma paródica, apariencia y realidad. Cuando sube el telón se ve una sala de juzgados muy seria, con todos los personajes vestidos y actuando con total decoro, pero, pronto, el escenario se convierte en un espacio donde se desarrollan las más lúdicas y cómicas actividades, lo cual provoca el asombro y la hilaridad del público. Los personajes van apareciendo como alegorías de cualidades

---

<sup>39</sup> WHITE. E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 306.

<sup>40</sup> Ibid. p. 308.

<sup>41</sup> LETBETTER S. *Trial by Jury*. 80404. Telarc. UK, 1995. p. 39.

morales reprobables en clave de humor; los letrados se entretienen en menesteres ajenos al juicio y cuando una novia irrumpe con su cortejo nupcial, el juez, en vez de proceder a la ceremonia de matrimonio, flirtea con ella y se ofrece como sustituto del contrayente.



SCENE FROM "TRIAL BY JURY," AT THE ROYALTY THEATRE.

*Trial by Jury* en el Royalty Theatre. Grabado de la época.

Tanto el ingenioso libreto de Gilbert, como la chispeante música de Sullivan entusiasmaron al público londinense, que reconoció en la pequeña pieza, totalmente cantada, una sátira graciosísima de la respetabilidad victoriana, con números tan emblemáticos como "*When first, my friends, I was called to the bar*", la mejor canción trabalenguas o *patter song* de la escena inglesa.

Pero la colaboración estable entre Gilbert y Sullivan no quedó definitivamente sellada hasta la presentación de un programa doble en el Saint James Theatre, donde una pieza de ambos autores, *Tom Cobb*, obtuvo mayor aceptación que la otra obra en cartel.<sup>42</sup> A partir de entonces, se inició un fértil período de casi veinte años de trabajo conjunto, que se extiende entre el estreno de *The Sorcerer* y la presentación de *The Grand Duke, or the Statutory Duel*, última *Ópera del Savoy*, acogida de forma gélida por parte de la crítica y el público que la mantuvo sólo veintitrés noches en cartel.

*The Sorcerer* (1877), estrenada en la Opera Comique de Londres, es una parodia de *L'elisir d'amore* de Donizetti y del filtro de amor de *Tristan e Isolda*, representada en forma de pócima milagrosa que el excéntrico John Wellington Wells ofrece a unos sencillos vecinos de sexualidad reprimida. Desbordado por los mágicos efectos del brebaje, el curandero se ve obligado a repartir una poción reversible, referida, esta vez, al jugo derramado por Puck en *A Midsummer Night's Dream*.

Al año siguiente, Gilbert decidió plagiarse a sí mismo en *HMS Pinafore* (1878), melodrama náutico protagonizado por unos personajes creados a imagen y semejanza del capitán Reece y la Bumboat Woman de las *Bab Ballads*. La acción dramática se inicia cuando el capitán Corcoran propone a lord Porter, “The Ruler of the Queen’s Navy”, casarse con su hija; pero la boda nunca llega a efectuarse pues el amor de los jóvenes vence sobre el interés.<sup>43</sup> Uno tras otro, los graciosos textos se funden con la chispeante música en una perfecta simbiosis que ridiculiza el impermeable sistema de clases sociales británico, los matrimonios de conveniencia y las convenciones

---

<sup>42</sup> *The Zoo*, con música de Arthur Sullivan y letra de B. C. Stephenson (Bolton Rowe).

<sup>43</sup> GILHOOLY M. *HMS Pinafore*. Programa del Teatro Savoy . Temporada 2002/3.

operísticas representadas por recitativos handelianos, raptos nocturnos y patrioterismo barato, con enorme ingenio en clave de humor.

En el otoño de 1879, ambos colaboradores viajaron a Estados Unidos acompañados por Alfred Cellier, director musical de la Opera Comique de Londres, para proteger sus derechos de autor ante la inmensa popularidad adquirida en todo el mundo de habla inglesa. En la gala de año nuevo del Fifth Avenue Theatre de Nueva York se presentó *The Pirates of Penzance* (1880) que, el día anterior, se había estrenado en una “copyright performance”, en el Bijou Theatre de Paington, Inglaterra.<sup>44</sup>

Los protagonistas de esta nueva parodia son un flamante nuevo rico, capaz de comprar un castillo sólo para presumir, y su hija, enamorada de un joven que llegó a ser pirata por error... En cuanto a los demás corsarios, tampoco son verdaderos bucaneros, sino aristócratas camuflados con los que el ambicioso padre quiere casar a sus hijas para satisfacer sus ansias de ascenso social. La obra, de impoluta elegancia, es un impecable ejercicio de humor que satiriza las falsas apariencias, las comedias de piratas y algunos famosos números de ópera continental, como el coro con yunque de *Il Trovatore* de Verdi o los vales del *Fausto* de Gounod.<sup>45</sup>

Mientras en Nueva York se estrenaba *The Pirates of Penzance*, en Londres se finalizaba la construcción del Teatro Savoy, que iba a inaugurarse con *Patience* (1881), la nueva obra del famoso tándem, basada en la *Bab Ballad* titulada *The Rival Curates*, con los protagonistas reconvertidos en poetas para parodiar al movimiento esteticista de Oscar Wilde. El argumento presenta a dos refinadas damas que han puesto sus ojos en dos

---

<sup>44</sup> WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. pp. 311-13.

<sup>45</sup> HULME D.R. *HMS Pinafore*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.II. op.cit. p. 727.

cursis poetas, enamorados de la lozana lechera del pueblo. Aparece un batallón de dragones que finge adoptar el ideal estético de las damas para obtener sus favores pero, todos terminan cansándose de sus trasnochadas aspiraciones, menos un patético poeta, que al final permanece apartado y solo. La partitura de Sullivan apoya la languidez esteticista frente a los aires viriles de los militares con eficaces y bellos contrastes, tanto musicales como escénicos, que han sobrevivido a la moda que los inspiró.

En cambio, la siguiente obra de Gilbert & Sullivan, *Iolanthe, or the Peri* (1882), estrenada al mismo tiempo en el Savoy de Londres y en el Standard Theatre de Nueva York, ridiculiza los melodramas sentimentales donde lo mágico y lo fantástico se unen al apasionado amor.<sup>46</sup> Stephen, es un pastor de la Arcadia, que no puede aspirar a la mano de la ninfa Phyilis por ser hijo del hada Iolanthe y un mortal. Cuando la madre decide volver del exilio con la intención de ayudarle, encuentra instaurada una nueva ley que, sorprendentemente, obliga a todos los seres sobrenaturales a casarse con un humano normal. Las suaves melodías de los seres fantásticos contrastaban divinamente con las marchas patrióticas del pueblo y hacían las delicias del público, que comparaba las arbitrariedades legislativas de este país imaginario con las de la propia nación.

Gilbert & Sullivan refinaron aún más su parodia con *Princess Ida* (1883), una reflexión sobre la candente cuestión de la liberación femenina, inspirada en el poema *The Princess*, que Alfred Tennyson regaló, con motivo de su boda, a su novia Emily Sellwood.<sup>47</sup> Ambientada en un pasado medieval “victorianizado”, la pieza presenta la guerra de sexos a través de elementos simbólicos de carácter machista, como la pata de ternero que la princesa debe colocar en su lecho en lugar del marido ausente o los

---

<sup>46</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 314.

<sup>47</sup> Ibid. p. 314.

caballeros travestidos para poder ingresar en la universidad femenina. El argumento se inicia cuando la princesa poetisa funda una universidad sólo para mujeres, renegando del género masculino, pero pronto sus ideas no demasiado sinceras se esfuman y abandona el activismo feminista para casarse con el príncipe de la facción contraria. Inexplicablemente, la obra no tuvo el éxito deseado, acaso por el final demasiado caricaturesco, la lejana ambientación medieval o los diálogos escritos en *blank verse*.

Molesto por el fracaso de *Princess Ida*, Sullivan decidió no escribir más piezas en colaboración con Gilbert. En una carta fechada el 2 de abril de 1884, dirigida al empresario D'Oyly Carte, el compositor dejaba perfectamente claro que prefería “componer una obra de interés humano y probabilidad”<sup>48</sup>, donde la música pudiese hablar por sí sola sin estar siempre subordinada al texto. Gilbert se sintió profundamente dolido por esta actitud, pero el conflicto se zanjó inesperadamente cuando, ante el enorme éxito de la exposición japonesa de 1885, surgió la idea de hacer *The Mikado*, el mayor éxito internacional del teatro musical británico desde *The Bohemian Girl*, con las exóticas “chinoiserías” de moda convertidas en fórmula magistral para atacar los males de la sociedad victoriana.<sup>49</sup>

Ambientada en un Japón imaginario, la obra gira en torno a una represiva ley que prohíbe el flirteo en el Imperio del Sol Naciente y condena a todo aquel que tenga veleidades amorosas sin fines matrimoniales. El argumento se inicia cuando el hijo del Mikado llega de incógnito al pueblo de Ti ti pu, huyendo de una boda impuesta, y se enamora de la dulce Yum-Yum, pretendida por Ko-Ko, sastre y Comisario de Ejecuciones, que ante la duda, decide dictar una falsa sentencia de muerte. Cuando el

---

<sup>48</sup> “to set a play of human interest and probability”, en WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 315

<sup>49</sup> Ibid. p. 316.

Mikado descubre que su hijo no ha sido verdaderamente ajusticiado, se alegra tanto que permite la boda de los enamorados y ordena el matrimonio de la fea novia oficial con el aterrado sastre/funcionario.

Naturalmente, el público encontraba graciosísimas analogías entre la absurda situación del fantástico país y la rígida represión de las leyes victorianas. Entusiasmado, reía ante el enorme sentido del humor que domina el texto y contagia la partitura de encantadores números musicales, como la entrada del galán, “*A Wandering Minstrel I*”; el jocoso trío de cándidas señoritas victoriano-japonesas, “*Three little maids from school*”; el graciosísimo catálogo de motivos para ser ejecutado; la inspirada aria, “*The sun whose rays*”; y el número final del Mikado, en el más puro estilo “*topsy-turvy*”, según el cual los personajes dicen y hacen exactamente lo contrario de lo que se espera de ellos.

La permanencia de *The Mikado* en cartel se prolongó tanto que sus autores pudieron detenerse para sopesar cual sería su próxima actuación, hasta que Gilbert propuso producir una antigua ópera suya, *Ruddygore*<sup>50</sup>, or *The Witch’s Curse* (1887), que había sido musicada por Frederic Clay, en 1869. Inesperadamente Sullivan aceptó la propuesta, aunque se trataba de volver a fórmulas del pasado, con un tema sobrenatural de tintes góticos que satirizaba los antiguos *blood and thunder melodramas* y parodiaba las arias de locura de la ópera *belcantista*, ridiculizadas en el número de Mad Margaret.

La acción se inicia con las doncellas del pueblo descontentas con los enamoradizos mozos, entre los que se encuentra el próximo barón de Ruddygore, marcado con la terrible maldición de tener que cometer un crimen diario. En una escena antológica, los

---

<sup>50</sup> La ortografía del nombre se cambió cinco días después del estreno a Ruddigore, en WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 317.



antepasados descienden de la galería de retratos familiares para recordar al barón su obligación, que finalmente queda anulada. Aunque la partitura, más lírica que burlesca, traiciona el espíritu del libreto, el humor permanece inalterable en una de las más famosas *patter songs* de la escena inglesa, “This particularly rapid/ unintelligible patter/ isn’t generally heard/ and if it is it doesn’t matter, matter, matter”.<sup>51</sup>

Como el público no respondió con *Ruddigore* de la misma forma que con *Mikado*, los tres socios decidieron programar una serie de reposiciones para sopesar la situación. Mientras se ensayaba *Pinafore*, Gilbert se presentó en el teatro con el libreto de *The Yeomen of The Guard* (1888), un nuevo romance histórico ambientado en el siglo XVI, en la línea de *Bohemian Girl*, *Maritana* y *Dorothy* de Alfred Cellier, estrenada recientemente con gran éxito en el Gaiety Theatre.<sup>52</sup> La historia se desarrolla en el entorno de la Torre de Londres, donde actúa una compañía de saltimbanquis a la que pertenece una joven, elegida por azar para casarse con el coronel Fairfax, condenado a muerte por brujería. Como la pareja termina enamorándose, el celoso Jack Point, ordena matar al coronel, que reaparece al final de la obra en una memorable escena coral, mientras el malvado cae vencido a los pies de la muchacha.

Sullivan aceptó con reservas este libreto sentimental, que consideraba como una regresión en su carrera de compositor. Además, culpaba a Gilbert de anteponer intención a inspiración y de escribir de forma demasiado mecánica, mientras éste recriminaba a aquel su excesiva seriedad. Pero, a pesar de tantas reticencias, el compositor se esmeró en crear una bella partitura, con inspirados números como “*Where I Thy Bride*”, el dúo “*I have a song to sing*”, o el cuarteto “*When a wooer goes*

---

<sup>51</sup> *Patter Song*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III. op.cit. p. 918.

<sup>52</sup> WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 317.

*awooing*”, que se integran con total coherencia en el desarrollo de la pieza, favorita de su autor.

Muchas de las facetas de producción de la obra eran supervisadas directamente por Gilbert, de forma que el maestro, a la sazón en el más alto rango artístico de la nación, empezó a sentirse frustrado ante la subordinación impuesta. Por otra parte, el empresario D'Oyly Carte había convertido al binomio Gilbert & Sullivan en un negocio, exigiéndoles una nueva obra cada seis meses. Sullivan no pudo soportar la presión y se produjo la ruptura, relacionada con el proyecto del nuevo teatro de ópera de D'Oyly Carte, apoyado sin reservas por el compositor.

Después de un viaje de Sullivan al Continente, ambos colaboradores decidieron enterrar momentáneamente el hacha de guerra para embarcarse juntos en la composición de una nueva ópera titulada *The Gondoliers* (1889). Al terminar el trabajo, Sullivan volvió a sus destinos preferidos de Monte Carlo y Milán, mientras Gilbert, a su vuelta de la India, descubrió que los costes de producción habían subido por culpa de una alfombra extremadamente cara para el vestíbulo del Savoy. El escritor, enfurecido, alegó que, según el contrato firmado, los autores no eran responsables de la renovación de moquetas, a lo que el empresario respondió de forma violenta. Sullivan, involucrado en la disputa, se puso de parte de D'Oyly Carte, porque le interesaba su amistad de cara al estreno de la ópera seria que estaba escribiendo.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Según el mismo Gilbert, el argumento está basado en un episodio autobiográfico de su niñez, en la que fue raptado por bandidos napolitanos, en WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 322.

El estreno de *The Gondoliers, or the King of Barataria* (1889) se produjo en medio de la crisis, con un libreto supuestamente autobiográfico,<sup>54</sup> lleno de alusiones satíricas hacia el gobierno de la reina Victoria, en paralelismo con el sistema político de un país imaginario donde no existe ningún tipo de libertad para las iniciativas que se salen de lo políticamente correcto. La trama argumental se inicia cuando el Gran Inquisidor de Barataria llega a Venecia en busca del heredero del trono, que había sido entregado al nacer a un gondolero para ponerlo a salvo en tiempos de guerra. Una vez en la ciudad de los canales, el Inquisidor encuentra que el gondolero en vez de un hijo tiene dos. Incapaz de decidir cual es el auténtico heredero, concede el poder de gobernar a ambos jóvenes, que atraen las simpatías del bando republicano hasta que aparece el verdadero príncipe, a quien su madre había cambiado en la cuna para salvarle la vida.



Carteles de la compañía D'Oyly Carte.

<sup>54</sup> HULME D.R. *Gondoliers, The. The New Grove Dictionary of Opera*. op.cit. Vol. II, p. 485

Gracias a la música brillante, rica en elementos de inspiración hispana, la obra cosechó un gran éxito de público, refrendado en una función privada ofrecida en el castillo de Windsor por expreso deseo de la familia real (1891). Siete años después, la Reina repitió una invitación similar con ocasión del estreno de *Victoria and Merrie England*, ballet patriótico de reminiscencias isabelinas y jacobeanas de Sullivan, encargado para conmemorar las bodas de diamante de la soberana en el trono.<sup>55</sup>

A pesar del éxito de *Gondoliers*, la sociedad Gilbert & Sullivan estaba ya irremisiblemente rota, pues el compositor tenía la mente puesta en una *grand opera*, donde la música no estuviera siempre subordinada al texto. Parece lógico que Sir Arthur Sullivan, el músico inglés más famoso del momento, se inspirase en *Ivanhoe*, la obra más famosa del más famoso novelista del período romántico, para componer la pieza destinada a encumbrarlo a lo más alto del panorama operístico europeo; pero ésta no cumplió las expectativas y quedó reducida a una serie de escenas mal hilvanadas, donde los personajes y situaciones se identifican a través de motivos wagnerianos, con algunos aciertos líricos como el aria de Rowena, “*O moon art thou clad in silver mail*”, o el coro de los templarios del acto III.<sup>56</sup>

*Ivanhoe* (1891) logró mantenerse durante ciento cincuenta y tres noches en cartel, pero el proyecto de la Royal English Opera House terminó en el más rotundo fracaso al no tener previsto ningún otro estreno importante para sustituir la obra. Actualmente, el ambicioso trabajo de Sullivan, con libreto de Julian Sturgis, diseñado para ser la gran ópera inglesa del siglo XIX, ha desaparecido del repertorio inglés, y sólo se recuerda

---

<sup>55</sup> *The Mask at Kenilworth*. 1247 Symposium Records.

<sup>56</sup> LYLE D. *Ivanhoe*. “Notes on the Music”. Gilbert and Sullivan Society of Edinburgh.  
[http://math.boisestate.edu/gas/other\\_sullivan/ivanhoe/ivanhoe\\_music.html](http://math.boisestate.edu/gas/other_sullivan/ivanhoe/ivanhoe_music.html) 13/04/03

como un proyecto frustrado por el eterno desajuste entre las fuentes literarias y la música convertida en material ajeno al contenido dramático del texto.



THE SAVOY.  
THE ENTR'ACTE, *log.* :—"Glad to see you together, gentlemen. You'll find this more profitable than pulling different ways."

*The Entr'act.* Caricatura de Gilbert, Sullivan y D'Oyly Carte..

Después de un período de cuatro años de separación laboral, durante el cual Sullivan escribió la música para la opereta, *Haddon Hall*, y Gilbert, los libretos de *The Mountbanks*, de Alfred Cellier, y *Haste to the Wedding*, de George Grossmith, ambos autores intentaron un nuevo acercamiento con el fin de repetir los éxitos de años atrás. Pero el deseo de preservar la armonía y el buen entendimiento fue tal que afectó al material de su nueva obra, *Utopia LTD* (1893), de modo que cuando llegó el momento de ser estrenada, el libreto no tenía ni la coherencia ni la chispa de los anteriores y la música era un híbrido entre *Gondoliers*, *Ivanhoe* y *Haddon Hall*.

En *Utopia* se parodia la educación victoriana, con una burla implícita a la escala de valores impuesta por la convención social que no responde a una verdadera ética moral. El amplio reparto, fundamentalmente masculino, incluye miembros del gobierno, villanos maquiavélicos y caballeros ingleses sin escrúpulos, mientras los personajes femeninos encarnan a las hijas del rey y sus institutrices. La acción está protagonizada por el rey Paramount, monarca de la isla de Utopía, en los mares del sur, con tal admiración hacia lo inglés que impone a sus súbditos las costumbres y modas del Imperio hasta convertir el reino en una “compañía limitada” (LTD). Paramount empieza por educar a sus hijas según los contextos educativos de la estricta sociedad victoriana, pero termina por reconocer su error, cuando seis caballeros británicos, los Flowers of Progress, las incitan a llevar una conducta licenciosa, como parte del refinamiento social.

La trama, irrelevante y casi inexistente, es sólo una excusa para la sátira política y social, contenida en la idea de una sociedad contaminada por los defectos de la civilización; un mensaje políticamente incorrecto para la sociedad victoriana que consideró la obra “deprimente”. En cambio, los representantes del bando liberal la encontraron deliciosa, entre ellos Bernard Shaw, por entonces crítico musical del periódico *The World*, que escribió: “Estamos al nivel no de claves y panderetas, sino del acompañamiento mozartiano a *Soave sia il vento* de *Così fan tutte* y la entrada del jardinero en *Le Nozze di Figaro*”.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> “We are on the plane not of bones and tambourines, but of Mozart’s accompaniments to *Scave sia il vento* in *Così fan Tutte* and the entry of the gardener in *Le Nozze di Figaro*”. SHAW B. en Walbrook H.M. *Gilbert & Sullivan Opera. A History & Comment*. White & Company LTD. Londres, 1922 .Cap.15. <http://math.boisestate.edu/GaS/books/walbrook/chap15.html> 13/04/03.

En 1895, Sullivan decidió revisar su obra de juventud *The Contabandista* para reestrenarla como *The Chieftain*, en el Savoy. El mismo Burnard, autor del libreto, arregló el texto y se compusieron números musicales para la nueva versión, pero la acogida del público fue fría, teniendo que ser sustituida al poco tiempo por una reposición del *Mikado*. Sullivan decidió entonces volver a Gilbert para componer una opereta cosmopolita titulada *The Grand Duke, or the Statutory Duel* (1896), que esta vez sí sería definitivamente la última del famoso tándem.

La pieza en cuestión se refiere a comportamientos continentales poco interesantes para el público británico, con una partitura que no consigue insuflar vida al texto a pesar de la cuidada escenografía y del lujoso vestuario invertido por D'Oyly Carte para la esperada producción. El argumento trata de una suplantación de personalidades llevada a cabo por una compañía de actores itinerantes, lo mismo que en *Thespis*, primera ópera del binomio Gilbert & Sullivan; pero aquí Gilbert y Sullivan se equivocaron al querer parodiar el ambiente europeo y renegaron del alma inglesa para acercarse a Viena en tiempo de vals. Además de lejana, la obra resulta farragosa, conflictiva por su excesiva longitud y difícil de interpretar pues exige la presencia de un coro capaz de interpretar números como el *chorus patter song*, un ballet competente para seguir la complicada coreografía de la *Welcome Dance* y buenos actores, algunos con marcado acento teutón.<sup>58</sup>

Después del intento fallido del *Grand Duke*, la asociación de Gilbert & Sullivan se rompió para siempre, lo que no impidió al compositor buscar otros libretistas para sus nuevas operetas. Comyns Carr escribió los textos de *The Beauty Stone* y Basil Hood los

---

<sup>58</sup> *The Grand Duke, or the Statutory Duel*. Gilbert & Sullivan. *A History & Comment*. Cap. 16. op.cit. <http://math.boisestate.edu/GaS/books/walbrook/chap16.html> 13/04/03.

de *The Rose of Persia* y *The Emerald Isle*, obras que no alcanzaron, ni la coherencia, ni la intención satírica de las *Óperas del Savoy*. Sin embargo, a pesar de su gran calidad teatral, las óperas ligeras de Gilbert & Sullivan presentan grandes dificultades de difusión en países de habla no inglesa, pues exigen la intervención de un libretista capaz de traducir los textos con el mismo ingenio, la misma habilidad dramática y el mismo dominio del lenguaje original.

Sullivan también fue autor de obras más serias, a pesar de nunca haber presumido de experimentador o innovador de formas. Su amor al teatro se materializó en música incidental para algunos dramas de Shakespeare, el *King Arthur* de Dryden y *The Forester* de Tennyson. En el terreno de la música instrumental, compuso trece obras sinfónicas y dos ballets, junto a magníficos oratorios y cantatas, como *The Prodigal Son* (1869), *On Shore and Sea* (1871), *The Light of The World* (1873), la *Ode for The Colonial and Indian Exhibition*, con textos de Tennyson (1886), la cantata *The Golden Legend*, sobre versos del poeta norteamericano Longfellow y la oda compuesta para celebrar la primera piedra fundacional del Imperial Institute (1887).<sup>59</sup>.

Los últimos años de Sullivan estuvieron marcados por una conducta extravagante e impropia de quien había sido el más importante compositor inglés del siglo. Junto a la última de sus relaciones sentimentales, la norteamericana Fanny Ronald, vivió en Monte Carlo dedicado al juego; luego se trasladó a Suiza para intentar mejorar su salud deteriorada por la morfina, y finalmente volvió a Londres, donde enfermó gravemente y murió el 22 de noviembre de 1900.

---

<sup>59</sup> *The Mask at Kenilworth*. 1247 Symposium Records. UK, 1999.



Así terminó la vida de uno de los fenómenos más singulares de la escena musical inglesa, gran compositor, hombre de su tiempo y curioso investigador, que en 1867, junto a su amigo Sir George Grove, descubrió en el ático del Dr. Schneider, en Viena, las partituras perdidas de cuarenta canciones y de la *Rosamunde* de Franz Schubert. Sin embargo, a pesar de su indudable solvencia musical, Sullivan no ha pasado a la historia, ni como compositor serio, ni como investigador, sino como autor de las *Óperas del Savoy*, que alcanzaron la autoridad necesaria para reírse de su época, con amabilidad y sin acritud.

Entre muchos merecidos reconocimientos, la formidable pareja recibió el inesperado tributo de Igor Stravinsky, que comparó al binomio inglés con el formado por Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal, después de asistir, junto al bailarín Diaghilev, algunas representaciones del Teatro Savoy, situado al lado del hotel del mismo nombre, donde estaban hospedados los Ballets Rusos de Monte Carlo.

Los versos son comprensibles y la música nada pretenciosa. Más aún, Sullivan tiene un sentido de los tiempos y la puntuación que nunca he encontrado en Strauss. Y el tándem británico jamás es aburrido. Las óperas galopan como alegres potrillos. Además son moralizantes, y la moral está siempre claramente definida, aunque no me preocupa demasiado la elegancia de la sátira... A pesar de que dependen de las convenciones, su ataque a lo convencional es siempre progresivo...Ésta es indudablemente una de las mayores razones de la popularidad de las óperas- que probablemente perdurarán más allá del ocaso del Imperio británico.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> The poetry is understandable and the music is not pretentious. Furthermore, Sullivan has a sense of timing and punctuation which I have never been able to find in Strauss. And the British team is never boring. The operas gallop along like happy colts, not like cart horses. They are also moral, and the moral is always clearly drawn, although I do not overlook the sophistication of the satire... With they depend on conventions, their attack of conventions is always progressive... This is undoubtedly one of the major reasons of the popularity of the operas -they will probably last beyond any sunset of the British Empire. Entrevista concedida por Igor Stravinsky al *New York Times*. 27/X/1968, en WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 328.

Al margen de este soberbio ejemplo de coherencia artística, la ópera inglesa de finales de siglo quedó reducida a escasos intentos frustrados por imponer una *grand opera* romántica al estilo continental. Tampoco tuvieron demasiada suerte las obras de algunos compositores noveles, obligados a emigrar para estrenar en diferentes países donde ya se había impuesto el estilo wagneriano, la corriente verista, la estética simbolista o el movimiento expresionista, contrarios al ideal artístico victoriano, regido por valores familiares y caducas consideraciones de tipo moral.

#### 4. EXILIO Y RENACIMIENTO MUSICAL

El principio del reencuentro de la ópera inglesa consigo misma se produjo a partir de 1880, año en el que Charles Hubert Parry estrenó sus *Scenes from Shelley's Prometheus*, al tiempo que se potenciaban la Royal Academy y el Royal College of Music.<sup>61</sup> Sin embargo, a pesar de este inesperado despertar, los compositores noveles siguieron experimentando grandes dificultades para darse a conocer en su propio país, fuertemente condicionado por un excesivo conservadurismo cultural.

##### 4.1. Compositores en el exilio.

Entre los jóvenes compositores obligados a emigrar, estuvo el criollo Frederic Cowen, que después de una completísima formación musical en Leipzig y Berlín, intentó presentar en Londres algunas de sus obras, influidas sucesivamente por el romanticismo tardío, el realismo verista y la síntesis wagneriana. Su primera ópera, *Pauline* (1876), con un libreto de Henry Hesse basado en el drama *The Lady of Lyons, or Love and*

---

<sup>61</sup> SUÑEN L. *Paisaje inglés, o sol entre nubes*. Ciclo British Landscape. XI Liceo de Cámara. Auditorio Nacional de Música de Madrid. Temporada 2002-2003. p. 33.

*Pride* de Edward Bulwer Lytton, llegó a ser estrenada en el Lyceum Theatre por la compañía de Carl Rosa, con bastante buena acogida por parte del público conservador.<sup>62</sup>

En cambio, la verista *Signa*, basada en la novela homónima de Ouida (Louise de la Ramee), no estuvo lista a tiempo para sustituir al *Ivanhoe* de Sullivan en el Royal English Opera House y jamás llegó a ser estrenada.

En 1893, Cowen consiguió presentar su ópera de estilo wagneriano, *Thorgim*, en el Teatro dal Verme de Milan, donde se mantuvo sólo un par de días, suficientes para que Sir Augustus Harris, a la sazón director del Covent Garden, decidiera producirla en Londres (1894), con el libreto de Joseph Bennett cruelmente mutilado y sin ninguna cohesión dramático-musical.<sup>63</sup> Al año siguiente, se estrenó la historicista *Harold* (1895), con libreto de Sir Edward Malet, embajador de Gran Bretaña en Berlín, que alcanzó sólo tres representaciones en cartel. Harris le contó al compositor cómo, después de la primera función, había recibido la carta de una importante patrona que amenazaba con retirar sus subvenciones pues “ni ella ni sus amigos iban al Covent Garden para oír ópera inglesa”.<sup>64</sup>

En medio de este contexto tan poco favorable para el desarrollo de la ópera anglófona, se inició la carrera de Isidore De Lara, el más cosmopolita de los compositores victorianos, nacido en Londres en el seno de una familia de judíos sefarditas. Después de terminar sus estudios musicales en Milán, el joven autor volvió a Inglaterra con una

---

<sup>62</sup> BURTON N. Pauline. *The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III.* op.cit. p. 920.

<sup>63</sup> WHITE E. W. *A History of English Opera.* op.cit. pp. 336-9.

<sup>64</sup> COWEN F. *My Art and my Friends.* Londres, 1913, en WHITE E.W. *A History of English Opera.* op.cit. p. 339.

carta de recomendación para la más famosa anfitriona de la época, Mrs. Ronalds, que le convirtió en asiduo de sus fiestas privadas.

En 1880, De Lara compuso una cantata basada en el poema budista de sir Edwin Arnold, *The Light of Asia*, con libreto de Beattie Kingston, que Augustus Harris decidió convertir en ópera italiana con el título de *La luce dell'asia* (1892).<sup>65</sup> La obra, precursora de nuevas sensibilidades, recibió críticas muy negativas ante las cuales, el director del teatro y la intérprete se defendieron diciendo que aquello no era una verdadera ópera y que el compositor debía componer algo más ambicioso.

Como respuesta, De Lara volvió los ojos al patrimonio nacional, concretamente a la novela *Kenilworth* de Walter Scott, adaptada para el teatro por Thomas Dibdin, en la que basó su ópera *Amy Robsard* (1893), estrenada en francés en el Covent Garden y traducida al inglés, dos años más tarde, por Croyden Grand. La ambiciosa obra fue recibida con relativa aceptación, pero nunca como en su presentación en Monte Carlo, donde fue aclamada hasta el punto de que la princesa Alicia quiso patrocinar la puesta en escena de todas las futuras óperas del compositor.

El libreto narra una historia de amor, intriga y muerte, protagonizada por apasionados personajes palatinos, realzada por una música efectista y ambientada suntuosamente en la residencia del conde de Lester y en el castillo de Kenilworth, durante la emblemática mascarada descrita por Scott. Las maquiavélicas intrigas del cortesano Varney envenenan la magnífica relación conyugal del Conde y su mujer, Amy Robsard, y desatan una serie de acontecimientos desgraciados que culminan con la muerte de la dama ante los ojos de su esposo, roto de dolor.

---

<sup>65</sup> WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. pp. 341-2.

Influida por Wagner y Massenet, la obra pertenece al período ecléctico del compositor, caracterizado por grandes efectos orquestales, largos dúos de amor y profusión de *leitmotives*, utilizados para caracterizar situaciones o personajes en la línea de la *grand opera* romántica que, en aquellos tiempos, hacía furor. A partir de entonces, De Lara olvidó las fuentes literarias británicas y se dedicó a satisfacer el gusto del público cosmopolita europeo con una serie de óperas escritas en francés. *Moina* (1897) y *Messaline* (1899), se estrenaron en Montecarlo; *Sanga*, en Niza (1906); *Soleá*, en Colonia (1907); *Le Trois Masques*, en Marsella (1912); y *Nail*, en París (1912); mientras su última ópera, *Les Trois Mousquetaires* (1914), basada en la novela de Alejandro Dumas, tuvo que esperar hasta 1921 para su presentación en Cannes, después de la Primera Guerra Mundial.

Aunque la mayoría de los compositores británicos de finales de siglo tenían como meta triunfar en París o Milán, algunos prefirieron viajar Alemania, como el irlandés Charles Villiers Stanford, cuyas primeras obras, *The Veiled Prophet of Khorassan* (1881) y *Savonarola* (1883), se estrenaron en Hannover y Hamburgo, sin demasiado éxito. Insensible al desaliento, buscó nuevos registros en fuentes literarias más cercanas para componer *The Canterbury Pilgrims* (1884), *Much ado about Nothing* (1896) y *Shamus O'Brian* (1896), tres óperas basadas respectivamente en relatos de Chaucer, una comedia de Shakespeare y un poema de ambientación irlandesa del hugonote Joseph Sheridan Le Fanu.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> BANFIELD S. *Stanford, Charles Villiers. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.IV.* op.cit. p. 523.

*Shamus O'Brian*, es una ópera cómica de lenguaje agri dulce y raíces ligadas a la tradición popular. El libreto de George H. Jessop narra la historia del joven héroe, Shamus O'Brian, implicado en la revuelta de 1798 contra la dominación inglesa, que escapa de prisión con la ayuda de su familia, sus vecinos y el párroco local. La obra, estrenada en la Opera Comique de Londres, fue un éxito inmediato, revalidado en provincias e incluso en Broadway, como prueba de la afición del público anglófono por fuentes nacionales, sentimientos patrióticos y música inspirada en el folclore popular.

#### 4.2. El nuevo estilo musical.

En este mismo sentido se inició la carrera del Dr. Ralph Vaughan Williams, baluarte de la vida artística británica por más de ochenta años, que hizo realidad el proyecto de imponer un estilo nuevo y fresco inspirado en las tradiciones del pasado. Perteneciente a una acomodada familia, Vaughan Williams pasó sus primeros años en el ambiente intelectual y refinado del hogar de su madre, una Wedgewood sobrina de Carlos Darwin, que le permitió libremente seguir su vocación. A los catorce años, ingresó en el colegio religioso de Chaterhouse del cual salió ya ateo, para continuar su formación en el Royal College of Music y en el Trinity College de Cambridge, donde recibió el impacto de la música de Wagner y de la ideología socialista, que rechazó más tarde cuando el socialismo derivó en comunismo.

Por entonces, Vaughan Williams conoció al que sería su inseparable amigo, Gustave Holst, “la mayor influencia en mi música”.<sup>67</sup> Con él descubrió la belleza de la polifonía Tudor y de las antiguas canciones del folclore inglés, elementos recuperados con

---

<sup>67</sup> “the greatest influence on my music”. VAUGHAN WILLIAMS R. en HEFFER S. Orion Books. Londres, 2000. p. 13.

nostalgia como símbolos de un pasado propio que nunca debió haber olvidado la generación post-industrial.

La figura de Holst representó un fenómeno aislado en la música inglesa, sin escuela ni seguidores posteriores, a pesar de que algunas obras de cámara de Britten recuerdan rasgos de su antecesor. Discípulo de Stanford, se inició tocando el trombón en la orquesta de la compañía de Carl Rosa y pronto debutó como compositor con la opereta *Lansdown Castle* (1892), la ópera ligera *The Revoke* (1895) y dos obras para público infantil, *Ianthe* (1894) y *The Idea* (1896).<sup>68</sup> Sin embargo, su obra tuvo que esperar hasta bien entrado el siglo XX para alcanzar la necesaria proyección a nivel internacional como baluarte del Renacimiento Musical Inglés.

Mientras tanto, el empresario Carl Rosa siguió siendo el máximo soporte de la ópera británica junto a Sir Augustus Harris, director sucesivamente del Drury Lane y del Covent Garden. Gracias a su patrocinio, se estrenaron algunas óperas vernáculas empeñadas en conseguir el respaldo internacional a través de localizaciones ajenas al ámbito nacional, como *Esmeralda* (1883) y *Nadesha* (1885), de Arthur Goring Thomas, ambientadas en París y Rusia, *Nordisa* (1887) de Frederick Corder, localizada en Noruega, y *Colomba* (1883), de Alexander Mackenzie, que narra el enfrentamiento de dos familias corsas, al estilo de Próspero Mérimée.

A la muerte de Rosa (1889), el número de estrenos ingleses decreció de manera alarmante, hasta el punto de que en la década siguiente, se encargaron sólo cinco títulos nacionales: *Dante and Beatrice*, de Stephen Philpot (1889), *Thorgrim* (1890), de Frederic Cowen, la opereta *The Golden Web* (1893) de Goring Thomas, y dos nuevas

---

<sup>68</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 383.

obras de Hamish MacCunn, *Jeanie Deans* (1894) y *Diarmid* (1897),<sup>69</sup> que a pesar de los malos augurios, presagiaron para el teatro musical británico una pronta renovación.

#### 4.3. El verismo inglés.

*Jeanie Deans* fue la primera ópera de solvencia literaria y musical después de tantos años de espera, con pasiones románticas y realismo verista combinados a partes iguales en una acertada simbiosis que habrían de seguir otros autores. El libreto de Joseph Bennett, inspirado en la novela de Walter Scott, *The Heart of Midlothian*, está basado en un hecho real sucedido en Edimburgo, en 1736, que se inicia con el hijo de Effie Deans raptado y asesinado por una gitana. Cuando Effie es acusada de infanticidio y condenada a muerte, su hermana Jeanie decide ir a Londres en busca del perdón; pero una vez conseguido el favor real de la reina Carolina, regresa andando para llegar sólo a tiempo de presenciar la ejecución.<sup>70</sup>

La obra toma su fuerza salvaje de la pasión y vigor del pueblo escocés, que imparte vida real a unos personajes precursores de los protagonistas de Tippett o Britten. Entre ellos sobresale la sencilla labradora convertida en heroína, cuya historia se narra desde una óptica periodística, con un realismo realzado por música al estilo de Weber o Mendelssohn y elementos tomados del folclore popular, no en estado puro, sino como sonidos sorprendentemente modernos, premonitorios de la futura ópera nacional.

Por entonces, otro escocés, Alick Maclean, terminó de componer su fallido *Quentin Durward* (1892), con libreto defectuoso de Sheridan Ross, que no llegó a ser estrenado hasta 1920, en el Festival de Newcastle upon Tyne. Resulta inexplicable que el

---

<sup>69</sup> Ibid p. 370.

<sup>70</sup> BURTON N. *Jeanie Deans*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.II. op.cit. p. 887.



compositor escogiera como base literaria la menos operística de todas las novelas de Scott, centrada en los amores de la pareja protagonista y en algunos asuntos paralelos, apenas apuntados. Tampoco se entiende la total carencia de referencias escocesas en la partitura,<sup>71</sup> que abunda en la utilización de motivos temáticos al estilo wagneriano y olvida la incorporación de elementos veristas propios del patrimonio nacional

Tiempo después, Maclean cambio de registro con *Petruccio* (1895), una obra merecedora del premio anual otorgado por Charles Manners, raro ejemplo del verismo inglés, que incluye un *intermezzo* al estilo de *Cavallería rusticana* y una oscura historia contada en *flashback* por Sheridan Ross. La acción dramática, ambientada en el golfo de Méjico, narra la tragedia de unos inmigrantes italianos, marcados por patrones de conducta atávicos que favorecen el odio, la venganza y el dolor.<sup>72</sup>

#### 4.4. La ópera cosmopolita.

A través de parajes remotos y personajes lejanos, la ópera inglesa no sólo buscaba valores perdidos en aras de la revolución industrial, sino también un cosmopolitismo supranacional, semejante al que animó la carrera de Frederick Delius, compositor de origen alemán, cuya familia se había instalado en Inglaterra a mediados del siglo XIX. Todo parecía presagiar que el joven Frederick también se dedicaría al comercio de la lana, como su padre, pero emprendió un camino bien distinto al comprar una plantación de naranjas en Solano Grove, Florida. Cuando el negocio fracasó, volvió a Europa para cursar estudios en el prestigioso conservatorio de Leipzig, donde recibió la influencia de Brahms y Wagner e inició una cordial amistad con el músico noruego Edward Grieg.

---

<sup>71</sup> MITCHELL J. *The Walter Scott Operas*. op.cit. p.300.

<sup>72</sup> BANFIELD S. *Petruccio*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.III. op.cit. p. 988.

Su primera ópera, *Irmelín* (1890), responde al amor del compositor por el espíritu escandinavo, representado en dos viejas leyendas populares: la de la princesa que rechaza a cien pretendientes y la de la princesa y el porquerizo. Desgraciadamente la obra no alcanzó el éxito esperado, pues aunque la partitura, originalmente compuesta para el *Zanoni* de Bulwer Lytton, contiene motivos memorables, el libreto, del mismo autor, cae en la banalidad e ingenua versificación.

Poco después, Delius se instaló definitivamente en París, donde enfermó gravemente de sífilis; pero a pesar de su parálisis, casi total ceguera y, sobre todo, de la enorme frustración por no poder estrenar sus obras en Inglaterra, compuso, con la ayuda de su amanuense, Eric Fenby, seis óperas inscritas en la corriente simbolista, que intenta representar otra cosa más allá de lo real inmediato, sin olvidar sus profundas raíces en la tierra abonada del romanticismo.

A este período pertenece una ambiciosa trilogía de óperas raciales, cuyo primer título, *The Magic Fountain* (1895), fue dado a conocer en una carta a su antigua amiga, Jutta Bell: “Tengo la vaga idea de escribir tres obras: una sobre los indios, otra sobre los gitanos, y otra sobre los negros, de hecho, la apoteosis del noble salvaje”.<sup>73</sup>

La obra se refería inicialmente a las expediciones realizadas por el conquistador español Ponce de León para encontrar la fuente de la eterna juventud, pero luego se trasladó a las reivindicaciones de los indios americanos, en un intento de darle mayor universalidad.

---

<sup>73</sup> “I have a vague idea of writing three works: One on the Indians, one on the Gypsies and one on the Negroes- in fact, the apoteosis of the Noble Savage”. Carta de F. Delius a Jutta Bell. 29/7/1894, en White E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 350.

En el libreto del mismo Delius, el verso alcanza un alto grado de libertad, mientras que la partitura, tomada en parte de su *Florida Suite* (1888), responde con gran eficacia a situaciones escénicas, como la tormenta inicial o el apasionado dúo de amor. Profusamente comentada por Sir Thomas Beecham en una monografía publicada en 1959, la obra fue posteriormente emitida y grabada por la BBC (1997), pero nunca ha sido presentada en versión escénica.

La segunda parte de la *Trilogía Racial*, titulada *Koanga* (1897), está basada en *The Grandissimis*, del escritor norteamericano nacido en Nueva Orleans, Washington Cable, con toda la nostalgia por los ritmos africanos que sienten los habitantes de color en las orillas del Mississippi. Ambientada en el siglo XVIII, narra en *flashback* la historia del sacerdote vudú Koanga y la mulata Palmyra, con elementos folclóricos, como la estilización de la calinda, un baile violento y obsceno. Los personajes también son la idealización y exaltación lírica de esa cruel realidad a la que estaban sometidos los negros sureños, probablemente la minoría marginal peor tratada de la historia.



*Koanga*. Saddler's Wells. 2008.

Una música tan apasionada y directa merecía tener como soporte un libreto mejor, pero los textos escritos por el mismo Delius, con la ayuda de su vecino francés C. F. Keary, convierten la historia esclavista de Cable en algo torpe e indecua. Algunos fragmentos de *Koanga* fueron presentados en un concierto en el Saint James Hall de Londres (1899), dirigido por el director de la Ópera de Eberfeld, donde finalmente se estrenó la obra, con tanto éxito que el intendente del teatro, Hans Gregor, propuso al autor la producción de la tercera parte de su trilogía, *A Village Romeo and Juliet*, referida, esta vez, a grupos marginales e itinerantes europeos.

A pesar del entusiasmo alemán, el proyecto quedó momentáneamente interrumpido cuando el autor dedicó toda su actividad a participar, con *Margot, la rouge* (1903), en el prestigioso concurso Sansogno de Milán, recientemente ganado por *Cavalleria Rusticana* de Mascagni. Pero la obra de Delius no corrió la misma suerte, el libreto francófono de la obra, encargado a la esposa del novelista Gaston Daville, no tuvo éxito y la partitura permaneció olvidada hasta que el compositor, ciego y parálitico, la reconvirtió en otra, titulada *Ydill* (1932).<sup>74</sup>

Poco después, *A Village Romeo and Juliet* (1907) fue estrenada en Berlín y Londres, gracias a la fructífera amistad entre el compositor y Sir Tomas Beecham. El libreto del mismo Delius, traducido al alemán por su esposa Jelka, está basado en la novela de Gottfried Keller sobre un hecho real protagonizado por sectores de raza blanca no integrados en la sociedad, gente vencida de antemano, incapaz de cambiar el rumbo de su vida, que espera el desenlace de una tragedia inevitable con una extraña pasividad.

---

<sup>74</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 351.

Es comprensible que el público inglés no respondiera ante este extraño planteamiento con el grado de madurez necesario, ni fuera capaz de apreciar la riqueza de esta obra inmersa dentro de la corriente del simbolismo modernista, cuya fría acogida quedó patente en críticas como la de Cecil Forsyth:

A pesar de cierto encanto poético y de un indudable alto nivel musical, la obra produjo una pobre impresión debido a su falta de caracterización y vitalidad teatral.<sup>75</sup>

Sin embargo, con el tiempo, la obra se ha revalorizado por la presencia de arquetipos marginales de gran actualidad que se expresan con una brevedad epigramática dentro de episodios orquestales, indispensables para comprender la acción.

El lenguaje musical de Delius, distribuido en seis escenas alejadas de los actos tradicionales, está ya perfectamente definido aquí de forma muy personal, con su particular nostalgia hacia el pasado y su tributo a la tradición revestida de nuevas formas acordes con la modernidad. La calma con la que se abre la primera escena va transformándose en una violencia cromática que define el enfrentamiento entre los labradores. También coexisten elementos fantásticos en la siniestra figura del oscuro violinista, alegoría del destino, cuya música representa la fugacidad de la felicidad terrenal. El dúo de amor de la escena cuarta IV, es un claro homenaje a Wagner, lo mismo que los motivos manejados con gran maestría, hasta convertir uno de ellos en el tema del Jardín del Paraíso, donde los jóvenes se separan de la realidad para vivir un idilio enfermizo y devastador, semejante al de Tristán e Isolda, presos de un amor-pasión capaz de destruirlo todo con fuerza sobrenatural.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> “Despite a certain poetical charm and an undoubtedly high level of musicianship, the work made little impression owing to its want of characterisation and theatrical vitality.” FOSTYTHER C. *Music and Nationalism*, Macmillan. Londres, 1911, p. 142.

<sup>76</sup> GAMMOND P. *Illustrated Encyclopedia of Recorded Operas*. op. cit. p. 61.

Después del estreno de *A Village Romeo and Juliet*, Delius empezó a escribir *Fennimore and Gerda*, una ópera que la guerra retrasó hasta 1919, sobre una base musical declamatoria más que lírica, con sutilísimos interludios que aumentan la tensión emocional y van preparando al espectador para cada nueva escena. El libreto en alemán, basado en una novela del danés Jens Peter Jacobson, está dividido en dos partes. La primera, de nueve escenas cortas, probablemente concebida en un principio como la totalidad de la ópera, tiene un impacto dramático tremendo sobre el espectador al narrar el apasionado romance de Fennimore y Niel, amigo del marido de la protagonista. Pero Delius decidió añadir a esta historia, ya redonda, una segunda parte de dos escenas, localizadas después de la dramática muerte del marido, donde el lenguaje musical es capaz de reflejar la profunda transformación psicológica de Fennimore, que una vez libre para vivir su amor, comprende que el joven Nigel no es el hombre adecuado para ella.<sup>77</sup>

Un año más tarde, Delius comentó que estaba interesado en musicar algunas bases literarias inglesas, como la novela *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, o el drama *Deirdre of the Sorrows*, de John Millington Synge.<sup>78</sup> Sin embargo, todo se quedó en proyectos al empeorar su salud y morir en 1934. Incomprendido entonces, en la actualidad se le condidera como un verdadero precursor de la nueva ópera británica, por su enorme talento musical volcado en la expresión de conceptos universales, sus extrañas ideas deterministas y panteistas de gran profundidad intelectual y sus personajes complejísimos, localizados en parajes lejanos y atemporales, que funcionan con una enorme capacidad metafórica cercana a cualquier realidad.

---

<sup>77</sup> FENBY E. *Fennimore and Gerda*. 5 66314-2. Emi Classics. UK, 1997. 3-5.

<sup>78</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*, op.cit. p. 354.

Hasta entonces, la ópera victoriana había permanecido en una burbuja temática difícil de superar. Entre los territorios inexplorados figuraba el valor de lo individual en contraposición a lo social, asociado al dilema de experimentar libremente las emociones o controlar los sentimientos y al conflicto de cumplir con las reglas pre-establecidas o vivir con autonomía moral. Sin embargo, en la brillante literatura de la época, los intereses transgresores se habían enfrentando a los valores tradicionales ya desde tiempo atrás. Lo fantástico, lo misterioso, lo tenebroso, incluso lo monstruoso habían ido ganando terreno a la perfección clásica, con nuevos personajes “raros y distintos”, que actuaban como metáforas de la imperfección humana.

Algunos de estos seres marginales fueron adoptados por la ópera romántica inglesa en forma de gitanos, piratas e hispanos, asociados a los valores negativos de un mundo maniqueo y a las sensaciones tremendistas que reafirmaban la sensación de bienestar de la sociedad tradicional. Junto a ellos aparecieron una serie de mujeres feas y malvadas, dispuestas a perjudicar a la heroína, bella y virtuosa, entregada por amor. En cambio, no se incorporó ningún personaje femenino de excesiva carga sexual, en la línea de la *femme fatale* o mujeres perversas a la francesa, convertidas en símbolo de liberación femenina a raíz del éxito de la *Carmen* de Bizet.

La lucha de la mujer por conseguir una condición social semejante al del hombre no aparece como tema argumental en ninguna de las pastosas óperas románticas de la época, a pesar del éxito de las novelas de Jane Austen, que tratan profusamente el asunto sin demasiada repercusión. A este espinoso tema se sumaba la dificultad de llevar a escena los extensos relatos sobre conflictos morales, desarrollados en ámbitos

domésticos, con profusión de observaciones minúsculas, descripciones minuciosas y largos diálogos, imposibles de adaptar en arias y recitativos que alargan la acción.

En épocas posteriores, algunas novelas victorianas fueron convertidas en óperas contemporáneas, como la famosísima *Jane Eyre*, de Charlotte Brönte, musicada por Michael Berkeley en los umbrales del siglo XXI, con un libreto en forma de psicodrama, donde las frustraciones vuelven a desarrollarse en la mente de la protagonista con la intensidad de los sueños y la música expresionista aparece totalmente alejada de la corriente sentimental.

Es difícil resumir la triste etapa romántica de la ópera inglesa, en los antípodas de la soberbia música escénica continental, del corrosivo teatro dieciochesco y del profundo género contemporáneo que muy pronto se iba a inaugurar. Limitada a melodramas mediocres, mutilaciones literarias, adaptaciones de obras famosas o almibaradas piezas sentimentales, la ópera decimonónica siguió el desafortunado camino marcado por la era Bishop, hasta llegar a convertirse en el típico producto victoriano, contrario a cualquier sentimiento real.

El mar dejó de interesar como asunto, asiento y escenario de la gloria de Inglaterra para representar la travesía hacia lo desconocido y el deseo de evasión de los estratos más respetables de la sociedad enfrentada a temas cada vez más serios, como el de la niñez ultrajada, también desaprovechado por la rancia ópera tradicional. Años después, este mismo asunto, profusamente tratado en las novelas de Dickens, fue recuperado por la brillante intuición dramática de Benjamín Britten que convirtió a los niños en inquietantes parábolas de inocencia vulnerada y en metáforas de un futuro prometedor.



La ópera decimonónica también sustituyó los mitos clásicos por otros emergentes, como el de Don Juan, arquetipo de transgresión inspirado en el personaje del libertino sevillano, trasplantado a las letras británicas por lord Byron y a la historia de la ópera por Mozart en su emblemático *Don Giovanni*, que representó para el género un verdadero punto de inflexión.

El personaje de Don Juan tenía un peso específico esencial para la nueva mentalidad occidental, pero para los británicos, cuya nación había ampliado sus límites hasta los confines más remotos del planeta, tenía connotaciones añadidas que conectaban con la necesidad de reafirmar la propia identidad frente a temas y personajes conflictivos, ajenos al ámbito nacional. En este sentido, algunas situaciones operísticas referidas a lo hispano se convirtieron en metáforas de transgresión o símbolos eróticos, recogidos, entre otros, por James Joyce.

Desgraciadamente, la aportación de la ópera británica al riquísimo tema de Don Juan fue muy pobre, limitada a revisiones como el *Libertine* de Shadwell, adaptado por Henry Bishop, con claras influencias de Da Ponte; o el drama musical, *Hermann, or The Broken Spear*, del escocés John Thomson, que no llegó a integrar lo emocional en la partitura y olvidó toda significación metafórica en aras de la trama argumental. En este sentido, el enorme potencial dramático de algunos personajes autóctonos que prometían interesantes desarrollos futuros, como el MacHeath de *The Beggar's Opera*, verdadero Don Juan patrio, fue inexplicablemente desaprovechado por la ópera inglesa romántica y sustituido por nuevos mitos continentales que, a pesar de no encontrar su sitio en la ópera anglófona, resultaron muy fértiles en otros campos de la literatura nacional.

En cuanto a lo estrictamente musical, el romanticismo abandonó la cohabitación pacífica entre libreto y partitura establecida por los creadores del género, desde Monteverdi a Mozart y Gluck. Los personajes dolientes o jubilosos de las óperas románticas pronto empezaron a manifestar sus cuitas o alegrías a través de dúos, cuartetos, quintetos, sextetos y concertantes, donde era imposible distinguir lo que cantaban los demás; con masas corales enfrentadas, grandes escenarios, diálogos hablados y libretos relegados a un segundo lugar. Al mismo tiempo, desapareció el obligado final feliz, sustituido por desenlaces trágicos que reafirmaban, por contraste, la seguridad burguesa ante este tipo de situación.

Por otra parte, la Revolución Industrial obligó a la gente hacinada en las ciudades a evadirse del entorno a través de una música urbana basada en la nostalgia por las baladas rurales, que prendió entre las clases menos favorecidas en forma de canciones populares, agrupaciones corales, festivales competitivos y espectáculos inocuos como los patrocinados por Thomas y Priscilla Reed. A medida que avanzaba el siglo, el nacionalismo xenófobo fue sustituido por un nuevo tipo de patriotismo influido por las novelas de Walter Scott, más fértiles en suelo europeo que en la misma Gran Bretaña, donde ningún compositor teatral logró adecuar la inspiración melódica a la indudable calidad literaria del original.

Poco a poco, el Imperio Británico, consolidado como primera potencia mundial y como baluarte de la estricta moral victoriana, fue limitando el desarrollo de la ópera, la más apasionada y libre de las formas artísticas, a espectáculos banales, mutilaciones de obras famosas y adaptaciones aderezadas por elementos del folclore irlandés y escocés. A este período de emociones reprimidas y convenciones artificiosas se debió el éxito

fulgurante del *Anillo inglés*, una trilogía de piezas basadas en la alternancia de sencillas melodías y breves pasajes hablados, argumentos sentimentaloides y un estilo almibarado, muy distinto al de la apasionada ópera continental.

Con respecto a la eterna actitud imitativa de la ópera inglesa, el teatro musical del siglo XIX se fijó en una nueva ortodoxia basada en elementos germánicos, de manera que Weber se convirtió en el primer modelo musical que se siguió, pronto oscurecido por la fuerza de la *grand opera* francesa. Así, las bases literarias nacionales fueron sustituidas por modelos continentales, fantásticos ballets y dramas exóticos, con excepción de las óperas referidas a fuentes irlandesas o a novelas de Walter Scott.

Para escenificar los nuevos argumentos, se emplearon una serie de recursos propios y de estímulos pasionales muy alejados de los artificios intelectuales propios del alma inglesa, que a la larga resultaron de muy difícil implantación entre la burguesía británica de temple moderado, acostumbrada a no manifestar en público sus emociones. Intercalados en los argumentos serios, se siguieron utilizando situaciones grotescas y personajes al borde de la farsa para humanizar contenidos demasiado graves y rebajar momentos de tensión. En este contexto, el teatro musical encontró un camino alternativo a través de las óperas ligeras de Gilbert & Sullivan, cuya deliciosa liviandad contrastaba con la densidad conceptual de la ópera nacionalista rusa, basada en Gogol y Pushkin, inoludibles fuentes de inspiración.

A pesar de la crisis económica de 1847 y de la oleada de revoluciones europeas de 1848, la ópera romántica siguió siendo un lujo elitista para los ingleses, al margen de las clases menos aristocráticas, que la consideraban como un espectáculo impuro por sus

temas violentos y eróticas pasiones. A este público, convencional y burgués, dirigieron sus obras Gilbert y Sullivan que, desde el inicio de sus carreras, tuvieron muy claro la necesidad de someter sus ingeniosas piezas a un plantemiento puritano, con ausencia de situaciones escabrosas, lenguaje impropio o vestuario indecoroso, aún a riesgo de caer en la excesiva liviandad.

Sin embargo, gracias a su indudable eficacia expresiva, su música coherente y sus textos impregnados de fina ironía e ingenio sutil, las *Óperas del Savoy* alcanzaron una indudable calidad artística, con un costumbrismo de base para la sátira corrosiva jamás igualado por ningún otro producto musical inglés. De la misma forma que se ridiculizaron la sociedad y las instituciones victorianas, también se caricaturizaron los recursos operísticos de todas las épocas, desde la afición por lo sobrenatural, hasta las convenciones de la ópera italiana. Si esta exitosa fórmula se hubiese aplicado a obras más serias y ambiciosas, el teatro musical decimonónico hubiese alcanzado antes su completa madurez; pero al quedar restringido al ámbito de la ópera ligera, tuvo que esperar hasta la aparición de una nueva generación de compositores traumatizados por la guerra, en busca de un fresco despertar.

Aunque en la actualidad el período romántico se considera como el menos representativo de la historia de la ópera inglesa, es necesario admitir que de su propia morfología surgió un estilo nuevo y fresco, inspirado en elementos del pasado olvidados por la generación post-industrial. De igual manera que las *masques* de la Restauración entroncaron en el siglo XVII con los *ballets de cour* para configurar la semi-opera, y la *ballad opera* dieciochesca se acercó a la *opera comique* para generar la *comic opera*, así

el melodrama histórico se dejó influir por la *grand opera* para desembocar en la mediocre ópera sentimental.

El principio del reencuentro de la ópera anglófona consigo misma se produjo cuando compositores del rigor intelectual de Macfarren o la sensibilidad de Vaughan Williams buscaron su inspiración en la rica tradición nacional. En cambio, otros artistas noveles, empeñados en seguir las directrices de la nueva religión wagneriana, la corriente verista o la estética simbolista, tuvieron que emigrar al extranjero, donde ya se había impuesto un estilo demasiado vanguardista para el gusto británico, anclado en postulados victorianos de valores caducos y moral tradicional.

Acostumbrado a los personajes idealizados artificialmente, el público conservador inglés consideró de mal gusto las situaciones desagradables y los personajes vulgares de la ópera verista, como el emigrante Petruccio o la labradora escocesa Jeanie Deans, que lejos de reflejar experiencias reales, remplazaban a los dioses, cortesanos, o monarcas de la ópera barroca por caracteres exóticos de fuerza dramática inusual.

Junto a estos escasos ejemplos de verismo inglés, se empezaron a vislumbrar las primeras manifestaciones de simbolismo poético y a recuperar las alegorías perdidas en aras de un teatro musical melodramático y sentimental. En este sentido, Frederic Delius, incomprendido y rechazado por muchos de sus compatriotas, tuvo mucho que decir a través de óperas metafóricas cuya fuerza no reside en la sucesión de acontecimientos sino en el valor ejemplar que de ellos emana. La nostalgia del pasado se aprovechó como tributo a la tradición revestida de formas acordes con la modernidad y se

incorporaron temas tan actuales como la integración multirracial, incomprensidos entonces y valorados como presagio de la ópera metafísica actual.

Después de la muerte de la reina Victoria, el opulento período eduardiano marcó un singular comienzo siglo, que en toda Europa se llamó, La *Belle Epoque*. Los ricos ociosos fluctuaban entre Londres, París y Viena; las artes y las letras anunciaban tiempos nuevos colmados de ismos: simbolismo, expresionismo, surrealismo...Pero este mundo diseñado para unos pocos pronto desembocó en la Gran Guerra, que acabó con lo establecido, a las puertas de la modernidad.

Durante este período la semilla sembrada por los valientes compositores fronterizos permaneció latente hasta que las terribles confrontaciones bélicas hicieron germinar la mentalidad del hombre moderno, profundamente conmocionado por la terrible experiencia vivida y abierto a todas las innovaciones que estaban por venir. En ese preciso momento apareció la figura inclasificable de Benjamín Britten, capaz de descubrir un increíble potencial operístico en obras literarias del presente y del pasado, aparentemente infértiles, que gracias a su enorme talento se convirtieron en espacios perfectamente viables para el desarrollo del nuevo teatro musical inglés.

Así, después de tantos intentos fallidos, el teatro musical anglófono abandonó su secular actitud imitativa, adaptó la tradición literaria a formas propias de la modernidad, recuperó su capacidad metafórica, potenció al máximo todos sus rasgos diferenciales y trasladó a escena las ricas emociones individuales del pueblo británico, desaprovechadas durante tantos años de estéril represión.



## **CAPÍTULO 4**

### **LA NUEVA ÓPERA INGLESA**





## V. CAPÍTULO 4. LA NUEVA ÓPERA INGLESA

### 1. COMIENZOS DE LA MODERNIDAD

El reinado de Victoria terminó en 1901, pero la influencia de la era victoriana se extendió a lo largo de veinte años más, hasta que algunos sustitutos espirituales lograron abrirse paso hacia la modernidad. En ese contexto la literatura entró en un período experimental caracterizado por nuevos y diversos movimientos de gran relevancia social, como el hedonismo esteticista de Oscar Wilde, centrado en la sensualidad hasta entonces demonizada por los puritanos, olvidada por los ilustrados y reprimida por la hipocresía victoriana, el imperialismo de Rudyard Kipling, el pesimismo de Thomas Hardy o Alfred Edward Housman, el alegre optimismo de Robert Louis Stevenson o las utopías fantásticas de Herbert George Wells, defensor de un paraíso terrenal basado en el progreso científico y social.

Este nuevo marco de creación artística afectó relativamente a la ópera que, a partir del enorme éxito de la *ballad opera* y de las piezas de Gilbert & Sullivan, se había ganado el favor popular. Sin embargo, el auténtico público operístico, tradicionalmente elitista, ansiaba obras en consonancia con la renovación literaria que pudiesen coexistir con el teatro musical ligero, admirado por reconocidos intelectuales, como T. S. Eliot, gran aficionado a la ópera, la opereta y las óperas ligeras, después de ver, por primera vez, en compañía de su hermano mayor, Henry Ware Eliot, la opereta de Franz Lehar, *La viuda alegre*, que le dejó un recuerdo imborrable para toda su vida materializado en el poema de juventud, *Peces de colores (Esencia de revistas veraniegas)*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Henry [Ware Eliot] lo llevó a su primer musical de Broadway, *La viuda alegre*, que se convirtió en su gran favorita”. *The Letters of T. S. Eliot*, I 1898-1922, Londres, Faber and Faber, 1988, pág. 54., n. 2.

Las veladas de agosto llegan siempre  
Con preparativos para el vals  
La calurosa terraza hace sitio  
A todas las melodías llenas de reminiscencias  
—*La viuda alegre* y todas las demás—

Que piden y vuelven a pedir el recuerdo de  
Tantas noches y tardes:  
¡Agosto, con todos sus defectos!<sup>2</sup>

Incluso Gustav Hellström, en su discurso con motivo del premio Nobel de literatura concedido a Eliot, en 1948, se refirió a la famosa opereta como una experiencia importante en la vida del autor, que consideraba parte de la contradictoria civilización europea al rey Eduardo VII, el kaiser Guillermo I, la Tercera República y *La viuda alegre*, de Lehar...

Eliot, junto a otros autores norteamericanos, como Ezra Pound o Henry James, dejó honda huella en Europa, a través de su poema *The Waste Land*, que describe con la nueva técnica del mosaico el paisaje de Londres convertido en tierra baldía después de la terrible experiencia bélica, una especie de purgatorio donde el género humano, sin verdaderas creencias, no consigue alcanzar la felicidad.

El mismo año de la publicación de *Waste Land* (1922), apareció el *Ulysses* de James Joyce, una de las novelas más influyentes y leídas del siglo XX, con una técnica narrativa totalmente nueva que permite adentrarse en la mente de los protagonistas para desmenuzar sus motivaciones, pensamientos y sensaciones en una especie de flujo continuo llamado “monólogo interior”. Sin embargo, en este contexto tan moderno y experimental la ópera no ocupó un lugar destacado. Una y otra vez los compositores y

---

<sup>2</sup> ELIOT T.S. *Inventos de la liebre de marzo*, edición bilingüe, trad. y notas de Dámaso López García, Madrid, Visor Libros, 2001, pág. 49.

libretistas de la época trataron de encontrar, sin demasiado éxito, la inspiración en bases literarias inequívocamente británicas, pero desgraciadamente ninguno logró esa gran obra inspirada en Shakespeare, la tradición artúrica, las leyendas celtas o los textos de espiritualidad puritana, hasta que, a mediados del siglo XX, la renovación literaria llegó al campo de la ópera gracias a compositores como Benjamín Britten, cuyas obras basadas en textos secularmente desaprovechados fueron transformadas en espacios musicales de enorme interés literario y social.

El lento devenir de estos años también fue narrado de forma muy especial por John Galsworthy en su *Forsyte Saga*, una serie de seis novelas sobre la vida de una familia de clase alta que se extiende entre el período victoriano y los años veinte, con descripciones minuciosas semejantes a las crónicas de Hugh Walpole o Arnold Bennett, influidas por Balzac y Zola. En cambio, Joseph Conrad introdujo nuevas calidades en la novela inglesa, con personajes enfrentados a extraordinarias dificultades en parajes exóticos, asociados estilísticamente a las narraciones de Ford Madox Ford, autor de cuatro novelas sobre “el último Tory”, ambientadas durante la Primera Guerra Mundial.

Por otra parte, Gilbert Keith Chesterton y Hilaire Belloc eligieron el camino del cristianismo católico desde una óptica muy personal de alegre espiritualidad; en cambio las obras de Edward Morgan Forster defienden el valor de la individualidad; los fantásticos relatos de Helen Wadell aparecen situados en el pasado histórico, y la prosa de Virginia Woolf analiza comportamientos humanos con una técnica muy próxima al *Ulysses* de Joyce.

Junto a estos estilos narrativos, precursores del modernismo en las letras inglesas, surgió otro tipo de novela representada por *Lady Chatterley's Lover*, de David Herbert Lawrence, que recuperó para el gran público el gusto por los instintos naturales y las pasiones físicas desatadas en una especie de neo-romanticismo moderno influido por *Madame Bovary*, de Flaubert. Asociado con Lawrence está Aldous Huxley, cuyos personajes aparecen condicionados, en igual medida, por las pasiones y por la razón; y ya después de la Segunda Guerra Mundial, Graham Greene, obsesionado por el conflicto entre el bien y el mal, con personajes que integran emociones, pasiones y reacciones que van del pecado a la santidad.

La fantasía se introdujo en el teatro post victoriano gracias al escocés James Matthew Barrie, autor del famosísimo *Peter Pan*, y el drama serio tuvo su mejor representación en la figura de Somerset Maugham, cuyas piezas bucean en los conflictos matrimoniales, adulterios y desencuentros generacionales, según el modelo marcado por el realismo social. Noel Coward se caracterizó más por su oficio que por su profundidad conceptual, Terence Rattigan continuó la tradición de las comedias de costumbres y John Boynton Priestley destacó por sus dramas sociales que plantean dos líneas de acción paralelas o exponen los hechos de forma simbólica, del presente hacia el pasado.

Por entonces surgió el estilo expresionista en los dramas del sueco August Strindberg que, con obras como *Miss Julie*, iba a influir notablemente en el desarrollo del teatro contemporáneo inglés. También hubo un importante movimiento de recuperación del verso dramático de la mano de autores como Wystan Hugh Auden, Christopher Isherwood y Thomas Stearns Eliot, que en su obra maestra, *Murder in the Cathedral*,

describe los últimos días de la vida del arzobispo Thomas Becket, sus dudas, tentaciones y su martirio final.

En el panorama poético también destacó Eliot, que compartió protagonismo artístico con el simbolista Arthur Symonds y el irlandés William Butler Yeats, dueño de un estilo propio que mezclaba rasgos nacionalistas, elementos del folclore celta y materiales clásicos revestidos de una nueva significación. Poco antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, surgió también la figura del galés Dylan Thomas, influido por Joyce y la Biblia, con una extraña mezcla de erotismo y religión expresada a través de un lenguaje conciso plagado de tonos románticos y de nuevo vigor.

En cuanto al teatro musical, los primeros años de la nueva centuria se mantuvieron fieles a la sensibilidad victoriana. La ópera no ocupó un lugar destacado en el centro de la renovación literaria, ni experimentó ningún tipo de inquietud social, hasta que la influencia de algunos escritores modernos empezó a dejarse sentir en el género. La poesía de Housman fue determinante en las primeras composiciones vocales de Vaughan Williams, la literatura india irrumpió con fuerza en las obras de Holst y algunos escritores de la época se dejaron tentar por el mundo de la ópera, como John Boyton Priesley, responsable de los textos de *The Olympians*, una ambiciosa ópera de Arthur Bliss que, a pesar del entusiasmo de compositor y libretista, fracasó estrepitosamente a finales de la década de los cuarenta.

El oficio de libretista, considerado hasta entonces como una ocupación literaria de poco prestigio, adquirió mayor relevancia a partir del trabajo de Wystan Hugh Auden, Chester Kallman, Ronald Duncan o Edward Morgan Forster, que escribieron los textos

de importantes óperas inglesas del siglo XX. Por otra parte, la actitud hacia los compositores, hasta entonces considerados como gente de escasa solvencia y dudosa moral, también comenzó a variar gracias a la figura señera de Sir Edward Elgar, que buscó la inspiración en raíces literarias de épocas pasadas y dio a la música inglesa un impulso fresco y moderno, sin perder ni un ápice de los contenidos tradicionales y las buenas maneras que siempre la habían caracterizado.

### 1.1. La ópera neo-romántica.

Los comienzos de Elgar como compositor no fueron nada fáciles debido a su condición de católico y a los gustos musicales de la época, que prefería una música más ligera a contenidos profundos de raigambre cultural. Sin embargo, durante los años fronterizos creció gradualmente su reputación gracias al éxito de la marcha imperial compuesta con motivo de las bodas de diamante de la reina Victoria en el trono (1897) y de la obra coral *The Dream of Gerontius* (1900), con textos del cardenal Newman, patrocinada por los alemanes Hans Richter y Richard Strauss, nuevo referente mundial, que le alabó como “el primer genio inglés de la modernidad”.<sup>3</sup>

Con la cercanía de la guerra, una honda melancolía heroica se empezó a manifestar en las marchas que forman la obra *Pomp and Circumstance*, sobre todo en la llamada *Land of Hope and Glory* (1901), que pronto se convirtió en un segundo himno nacional. Por entonces, Elgar empezó a acariciar la idea de componer ópera. Como primer paso adaptó la cantata *Caractacus* y luego, animado por su gran amigo, George Bernard

---

<sup>3</sup> DEL CAMPO D. *Edward Elgar: El Sueño de Geroncio* Programa del Teatro Real de Madrid. *The Dream of Gerontius*. Temporada 2000/1. p. 8.

Shaw, inició la composición de *The Spanish Lady* (1902), basada en el drama satírico de Ben Jonson, *The Devil is an Ass*.

La obra aparece inscrita dentro del movimiento de recuperación histórica que busca en la nostalgia del pasado un posible sustituto para paliar la inestabilidad emocional y la desesperanza instalada en una sociedad desarraigada, con sus prioridades trastocadas por la Revolución Industrial. En ese contexto, las cáusticas situaciones y los decadentes personajes jacobeos reaparecen convertidos por el libretista Barry Jackson en nuevos arquetipos victorianos, en la línea de otras óperas del mismo período, como *Westward Ho* (1913), de Philip Napier, inspirada en la pieza homónima de John Webster y Thomas Decker (1604).

A la cabeza del extenso reparto se encuentra Pug, demonio menor identificado con el Puck de *A Midsummer Night's Dream*, que hace un pacto con el mismo Belcebú para bajar a la tierra a hacer el mal, pero fracasa en su empeño al darse cuenta que el mundo está poblado por personas mucho más viles de lo que hubiese podido imaginar. En sus andanzas, conoce a un caballero vano y tonto, engañado por un truhán y por un joven travestido de “dama española”, que alternan el protagonismo con una serie de personajes femeninos tan emblemáticos como la dama rica, la mujer de mundo y la pobre amargada, envidiosa y sin personalidad.<sup>4</sup>

En lo musical, Elgar siguió la línea neo-romántica marcada por Wagner en *Los maestros cantores*, con material acumulado durante más de cincuenta años de trabajo, del que sólo se salvaron del olvido dos canciones y una suite orquestal, hasta 1986,

---

<sup>4</sup>ANDERSON R. *Spanish Lady, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.IV. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.II.* . Stanley Sadie, ed. Macmillan. Londres/NY, 1992. p. 474.



cuando la obra fue recuperada y escenificada después de un cuidado proceso de restauración.

Entre los discípulos de Elgar, destacó el joven mulato Samuel Coleridge Taylor, hijo de africano e inglesa, autor de una única ópera titulada *Thelma* y de la cantata *Hiawatha*, que incide en la defensa de minorías tradicionalmente despreciadas, con una música neo romántica convencional, pero plena de fuerza y convicción, que desgraciadamente se vio truncada por la prematura muerte del compositor. También relacionada con este contexto figura *The Beach of Falesá* (1929), una ópera poco conocida, a medio camino entre el romanticismo melódico y el realismo integrador, compuesta por encargo de la Welsh National Opera, por del tandem galés Alun Hoddinott/ Glynn Jones. La pieza, ambientada en los mares del sur, está inspirada en un relato de costumbres de Robert Louis Stevenson, incluido en su colección de cuentos, *Island's Night Entertainments*, que responde a la tradición imperialista de una nación cuya extensión colonial abarcó gran parte del mundo.

Con el tiempo, la corriente operística integradora, iniciada a finales del siglo XVIII con *The Cherokee*, de Stephen Storace, primera ópera *western* de la historia, y continuada, en el siglo XIX, por Vincent Wallace, en *The Desert Flower*, y por Delius, en su *Trilogía racial*, fue cobrando cada vez mayor relevancia hasta desembocar en las obras de inspiración hindú de Edgar Bainton o Gustave Holst, en las óperas caribeñas de la segunda mitad del siglo XX o en las obras sobre temas de indios y negros americanos de las compositoras contemporáneas Thea Musgrave y Nicola LeFanu, que con una sensibilidad especial recuperaron historias ambientadas en mundos lejanos con un vago sentimiento colonial.

## 1.2. El nuevo nacionalismo anglo sajón.

Gran admirador de Elgar fue el Dr. Vaughan Williams, que por su holgada posición social pudo dedicar mucho tiempo a la investigación del folclore inglés. En su viaje de bodas estuvo en Berlín, único lugar de Europa donde se podía asistir a representaciones completas de la tetralogía wagneriana; después se dedicó a preparar su doctorado en música para la universidad de Cambridge, asistió día tras día a las salas del Museo Británico donde estudió todas las partituras editadas del maestro Elgar, y, finalmente, inició una fecunda trayectoria como escritor y conferenciante, con especial interés por el tema de la auténtica voz inglesa contenida en el cancionero popular como punto de partida del nuevo nacionalismo anglosajón.

En 1903, Vaughan Williams recogió la primera canción de su recopilación folclórica de labios de un labrador de Essex llamado Mr. Potiphar, *Bushes and Briars*, donde encontró esa paz profunda, “religiosa sin religión”,<sup>5</sup> presente en todo el *English Hymnal* (1906). Como otros compositores de su generación de gustos magníficos y opulentos, el maestro también se sintió conmovido por la poesía del norteamericano Walt Whitman, por los exquisitos versos contenidos en *A Sophroshire Lad*, de Alfred Edward Housman, y por la música de Thomas Tallis, músico católico del siglo XVI, autor del himno *When Rising from the Bed of Death*. Sin embargo, quizás en su estilo demasiado familiar faltaba ese soplo de refinamiento que el autor buscó, en Francia, de la mano de Maurice Ravel.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> “religiose without being religious”. HEFFER S. *Vaughan Williams*. Phoenix. GB, 2000. p. 23.

<sup>6</sup> Ibid. pp.32-9

Por entonces, su gran amigo, Gustave Holst, empezó a perfilarse como dueño de un lenguaje propio, ya evidente en el idilio musical, *The Youth's Choice*, en *The Mystic Trumpeter*, sobre poemas de Walt Whitman, y en *A Sommerset Rhapsody*, definitivamente lejos de la influencia wagneriana. Holst también se sintió atraído por la filosofía hindú, donde encontró una religión racional como respuesta a su continua búsqueda de algo en que creer. Aprendió sánscrito en la Escuela de Idiomas Orientales para traducir y musicar los veintinueve himnos del *Rig Veda* y el poema de Kalidasa, *The Cloud Messenger*, antecedentes inmediatos de sus dos óperas sobre tema indio, *Sita* (1906) y *Savitri* (1909), estrenada en la London School of Opera, gracias a la fama alcanzada por la sinfonía *The Planets*, de gran impacto a nivel mundial.<sup>7</sup>

Basada en un episodio del *Mahabarata*, la ópera *Savitri* fue inmediatamente considerada como obra vanguardista y revolucionaria por su economía de medios y por el mensaje sencillo y claro, expresado con gran simplicidad, donde la tensión dramática va creciendo hasta llegar a un desenlace inesperado y lleno de dulzura. La historia comienza cuando la Muerte visita el hogar de Savitri para llevarse al marido: “Vengo por tu marido, para él la puerta se abrirá”.<sup>8</sup> Mientras aguardan su vuelta, ambos personajes se embarcan en una filosófica conversación y un coro femenino simboliza el arcoiris que representa la unión de esta vida con la del más allá. Admirada por la sabiduría y resignación de Savitri, la Muerte está dispuesta a concederle cualquier deseo, menos la vida del esposo; entonces, la mujer le pide su propia vida, pero como ésta resulta imposible sin el marido, la Muerte se aleja vencida, y deja a la pareja en paz.

---

<sup>7</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. Faber and Faber. Londres, 1993. pp. 384

<sup>8</sup> I come for thy husband: For him the gate doth open. HOLST G. *Savitri*, en KENNEDY M. *Savitri*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.IV.op.cit.p. 194.



*Savitry*. Roud Church. Cambridge.

Sólo tres personajes, un coro interno y una pequeña orquesta de cámara bastan para crear un universo de gran belleza, a través de una música que, aunque sugiere orientalismo, permanece anclada en la campiña inglesa. Holst, que nunca había oído música hindú, compuso toda la ópera recluido en una casa de campo de la isla de Sheppey; por eso no es de extrañar que la canción del marido al acercarse al hogar aparezca teñida de reminiscencias folclóricas inglesas, mucho más cercanas a la música de Vaughan Williams que a los exóticos sonidos orientales.

Resulta llamativo comprobar la aceptación que también tuvo, por entonces, un largo poema narrativo basado en la misma leyenda del anglo indio Sri Aurobindo, testimonio de la búsqueda de la espiritualidad en una época de desconcierto, caracterizada por la

ausencia de valores que trataban de ser repuestos por ideologías de suplencia, algunas muy alejadas del ámbito nacional. Sin embargo, la auténtica esencia del alma inglesa estaba mucho más cerca: en el ambiente rural, en los sonidos folclóricos que emanan del pueblo, en las reminiscencias de un pasado común, más o menos cercano, y en la tradición revisitada por una nueva generación, que busca en las propias fuentes su verdadera fuente de inspiración. En este sentido, se desarrolló la labor creativa de Vaughan Williams, autor de obras compuestas en un lenguaje moderno y a la vez basadas en el tradicional espíritu bucólico inglés.

En 1913, Vaughan Williams pasó a ocupar el cargo de director musical del Festival de Stratford-upon-Avon, cuna de Shakespeare, donde puso música incidental a cinco dramas históricos del genial dramaturgo y a la pieza de Bernard Shaw, *The Devil's Disciple*.<sup>9</sup> A esta misma época pertenecen: la gran obra coral sobre poemas divinos de George Herbert, *Five Mystical Songs*, la pequeña pieza de cámara *Phantasy Quintet* y la *London Symphony*, reflejo exacto del espíritu anterior a la Gran Guerra, con una visión real, tangible y cotidiana de las calles y plazas londinenses, diferente al paisaje místico de la *The Tallis Fantasia*.<sup>10</sup>

Dueño ya de un importante bagaje musical, Vaughan Williams se embarcó en la composición de su primera ópera, *Hugh the Drover* (1914), estrenada poco antes del estallido de la Guerra en el Royal College of Music, con libreto de Harold Child ambientado en un pueblo inglés durante la invasión napoleónica de 1812. El argumento narra la historia de Mary, a punto de casarse con el carnicero cuando llega al pueblo Hugh, que le ofrece una vida de libertad lejos de la monotonía doméstica. Humillado y

---

<sup>9</sup> KENNEDY, M. *Vaughan Williams, Ralph. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.IV.op.cit.* p. 906.

<sup>10</sup> HEFFER S. *Vaughan Williams. op.cit.* pp. 41-3.

rechazado, el antiguo novio acusa al recién llegado de ser un espía francés, pero todo se aclara y la nueva pareja puede emprender una vida futura, lejos del asfixiante mundo rural.<sup>11</sup>

En la historia se respira un soplo de aire fresco a través de una partitura nada pretenciosa, en la línea de las tradicionales *ballad operas*, con algunas canciones tomadas del folclore popular y otras originales del autor, que pinta de forma casi impresionista la textura y el sabor propios de lo típicamente inglés. Con el tiempo, esta música sugerente que, lejos de buscar caminos innovadores, se complace en atavismos musicales, impidió a Vaughan Williams progresar en su lenguaje musical, pero de momento, el compositor pudo seguir regocijándose en el pasado de una Inglaterra postvictoriana, donde la burguesía aparentemente vivía contenta con su vida rural, mientras en el transfondo la sombra de una realidad muy distinta comprometía esa idílica inocencia con la amenaza de la Guerra Mundial.

### 1.3. La *English National Opera*

A la muerte del director Augustus Harris (1896), el Covent Garden pasó a manos del Grand Opera Syndicate, regido por Andre Messager, y el cargo de asesor musical recayó en Percy Pitt, gran defensor de la ópera nacional. El cambio de política comenzó a evidenciarse con la programación de *Much Ado about Nothing* (1901), de Charles Stanford, y el estreno de *The Angelus* (1909) de Edward Woodall Naylor, nueva ópera romántica que despertó renovadas esperanzas entre los defensores de la ópera vernácula.

---

<sup>11</sup> KENNEDY M. *Hugh the Drover*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.II. op.cit. p. 764.

Pero las ayudas oficiales se resistían a llegar y dificultaban enormemente la labor artística del Sindicato.<sup>12</sup>

En este callejón sin salida, apareció providencialmente la figura de Sir Thomas Beecham, decidido a convertirse en compositor de ópera, director de orquesta y promotor teatral. Beecham nació en el seno de una acaudalada familia dispuesta a gastar parte de su patrimonio personal en el campo de la música. Su primer intento como compositor fue la obertura *Marmion*, seguida por la ópera *Christopher Marlowe*, con libreto de Luigi Illica, autor de los textos de *Tosca* y *La Bohème* de Puccini, que, a pesar de estar inspirada en un tema de interés, no llegó a representarse.

Aunque Beecham no logró alcanzar la fama como compositor, en cambio fue un gran director de orquesta. En uno de sus conciertos conoció a Frederick Delius, con el cual estableció una excelente relación de amistad. Juntos se embarcaron en el proyecto de la English National Opera que, en 1910, programó una serie de títulos ingleses en el Covent Garden, como el *Ivanhoe* de Sullivan, *A Village Romeo and Juliet* de Delius y *The Wreckers* de Ethel Smyth. Al verano siguiente, ofrecieron una temporada de ópera cómica en el His Majesty's Theatre que incluía *Shamus O'Brian*, de Standford y *A Summer Night*, de G. H. Clutson. Sin embargo, el entusiasmo por la ópera británica brilló por su ausencia en la temporada de 1911/12 y, al año siguiente, sólo se programó *Joan of Arc*, de Raymond Rose, estructurada como una serie de sucesivos cuadros vivos que apenas llegó a veinte representaciones.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. pp. 373-4

<sup>13</sup> Ibid. p. 378

Con la inauguración, en 1885, del Metropolitan Opera House de Nueva York, convertido en el más importante coliseo del *star system* internacional, se revitalizó, en todo el mundo, el interés por la gran ópera internacional.<sup>14</sup> En cuanto a la ópera ligera, Rupert D'Oyly Carte murió en 1948 y su nieta Bridget asumió la dirección de la compañía, manteniendo viva la tradición del Savoy. En cambio, el repertorio serio de ópera inglesa se programó de forma muy precaria en el Old Vic de Waterloo Road, un pequeño recinto decimonónico de variedades bajo la dirección de Emma Cons, cuyas riendas fueron tomadas, a partir de 1898, por su sobrina Lilian Baylis, que repuso *The Bohemian Girl*, *Maritana* y *The Lilly of Killarney*, con arreglos del director musical Charles Corri y partituras adaptadas para una modestísima orquesta de dieciséis o dieciocho profesores, sin desdoro del resultado final.<sup>15</sup>

También la Carl Rosa Opera Company siguió en activo, aunque sin ningún nuevo estreno inglés hasta 1920, cuando se presentó en el Festival de Newcastle-upon-Tyne el *Quentin Durward* de Maclean. Otras compañías eran la Burns-Croft, la Quinlan, la Arthur Rousbay y la Moody-Manners Company, formada por los cantantes Fanny Moody y Charles Manners, escindida, en 1902, en tres compañías diferentes en gira.

El interés de Manners por el género le llevó a crear la Glasgow Grand Opera Society, que otorgó premios anuales sucesivamente a: Alick Maclean por *Petruccio* (1895) y *Maître Selier* (1909), a Colin McAlpin por *The Cross and the Crescent* (1903) y a Nicolas Gatty por *Greysteel* (1906) y *Duke or Devil* (1909).<sup>16</sup> Sin embargo, estas compañías privadas no eran suficientemente poderosas, así que las perspectivas de los

---

<sup>14</sup> DENT E. *Opera*. Pelican Books. England/USA, 1945. p. 159.

<sup>15</sup> Ibid. p.162.

<sup>16</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 372.



compositores noveles quedaban limitadas a emigrar o a esperar las precarias ayudas oficiales que parecían nunca llegar.

#### 1.4. La ópera artúrica.

Entre los contextos literarios nacionales escasamente tratados en la historia de la ópera inglesa, destaca el tema del rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda, representado por la semi-ópera *King Arthur, or the British Worthy* de John Dryden y Henry Purcell (1691), *La Mort d'Arthur*, de Frederick Corder (1879), *Guenever*, de Hubert Parry (1884), *Arthur, the King*, de Edward W. Naylor (1886) y el ciclo artúrico que Rutland Boughton compuso para el Festival de Glastonbury, en 1909. Tan singular ausencia de óperas artúricas hace aún mayor el mérito y la osadía del español Isaac Albéniz, dispuesto a realizar un ambicioso tríptico formado por *Merlín*, *Launcelot* y *Guenevere*, del cual sólo se completó *Merlin* (1902), la versión para piano y voz del acto I de *Launcelot* y la partitura orquestal del acto II de *Guenevere*.

Isaac Albéniz, nació en Camprodón, Gerona, en el seno de una familia liberal cuyo padre era un activo masón. Desde su infancia viajó constantemente dando conciertos de piano. De mayo a junio de 1876, el joven músico disfrutó de una corta estancia como alumno en el afamado conservatorio de Leipzig, que no pudo prolongar por motivos económicos. Gracias a una ayuda recibida por el rey Alfonso XII, continuó estudiando en el Real Conservatorio de Bruselas y, luego, recibió las enseñanzas del patriarca del nacionalismo español, Felipe Pedrell.

En 1889, Albéniz decidió salir al extranjero para contrarrestar el retraso cultural español y el resentimiento que hacia él tenían los críticos nacionales. Después de exitosas apariciones en París, se asentó en Londres, ciudad en la que residió durante tres años, dedicado primero a la interpretación y luego a la composición. Su primer trabajo inglés fue una opereta en dos actos, *The Magic Opal* (1893), estrenada con gran éxito en el Lyric Theatre de Londres y repuesta meses más tarde en el Prince of Wales con el título de *The Magic Ring*; seguida por nuevas oportunidades como respuesta a su probada habilidad para adaptarse a un lenguaje y a unas circunstancias muy distintas a las de su propio entorno cultural.

Por entonces, Albéniz tomó como agente al empresario polaco Henry Lowenfeld, pero pronto ambos socios incluyeron en el contrato a Francis Burdett Money-Coutts, quinto lord Latymer y rico heredero de una familia de banqueros con ambiciones literarias. El acuerdo comercial de la sociedad consistía en que Money-Coutts cubría los honorarios del compositor a cambio de que éste pusiera música a sus textos, consiguiendo así lo que más ansiaba el aristócrata: la fama como escritor.

En el otoño de 1893, Albéniz abandonó Londres y se incorporó, en París, al círculo impresionista integrado por los más importantes músicos franceses de la época. Allí abordó, junto a Money Coutts, la realización de *Henry Clifford*, una ópera ambientada en Inglaterra durante la Guerra de las Dos Rosas, traducida al italiano para su estreno en el Liceo de Barcelona (1895), que la crítica trató benévolamente a pesar del argumento, demasiado alejado de las raíces del compositor.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> CLARK W. A. *La Vida Artística de Isaac Albéniz*. Programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid. *San Antonio de la Florida*. Temporada 2003.

Albéniz comprendió su fallo y convenció a su colaborador para acometer una nueva ópera basada en *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, adaptada a un anacrónico libreto inglés. El resultado final, estrenado en Barcelona en 1896, no sólo influyó en importantes títulos del movimiento verista italiano, como *Cavalleria rusticana* de Mascagni, sino que también contribuyó a la formación de la ópera nacional española del siglo XX, cuyos máximos defensores, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Enrique Granados, Tomás Bretón o Ruperto Chapí, lucharon por crear un género lírico en lengua vernácula, con temas y elementos tomados del folclore popular.

La acción de *Pepita Jiménez* está ambientada en el siglo XIX, en un pueblo andaluz, donde la jovencísima protagonista vive casada con su anciano tío, a cuya muerte se ve asediada por una legión de admiradores, entre los que se encuentra el seminarista Luis. Ante las murmuraciones del pueblo que condena su amor sacrílego, la pareja se enfrenta a todos con un final feliz, que fue sustituido por el suicidio de ambos en la versión de Pablo Sorozaabal, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en 1964.<sup>18</sup>

Sin embargo, el momento álgido de la asociación Albéniz/Money Coutts, no llegó hasta la aparición de un proyecto a gran escala para componer una trilogía basada en leyendas artúricas, un asunto poco transitado en la historia de la ópera inglesa que ahora podía hacerse realidad. *Merlin* se publicó en 1906, pero nunca llegó a estrenarse, por lo que el maestro, frustrado y enfermo, decidió poner las energías que le restaban en la composición de su suite *Iberia*.<sup>19</sup> Injustamente relegada, la obra permaneció olvidada hasta que el músico español José de Eusebio la rescató a través de un cuidadoso trabajo

---

<sup>18</sup> BARULICH F. *Pepita Jiménez. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III.* op.cit. p. 946.

<sup>19</sup> ROMERO J. “*Merlín por fin!*”. Programa del Teatro Real de Madrid. *Merlín*. Temporada 2002/3. pp. 83-4.

de restauración que culminó con su puesta en escena en el Teatro Real de Madrid, en la temporada de 2003.



Albéniz y su hija Laura poco después de finalizar *Merlin*.

Muchas voces se han alzado contra el libreto del diletante Money Coutts, pero lo cierto es que logra crear su propio mundo artúrico inspirado en la *Historia Regnum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, con elementos renacentistas y aspectos románticos tomados de *La Mort d'Arthur* de Thomas Malory y de *Idylls of the King* de Tennyson, que trazan un paralelismo entre el nacimiento, auge y caída del reino de Camelot y la vida, amores y conflictos personales del Rey.<sup>20</sup>

El primer acto de *Merlin* se inicia a las afueras de un Londres legendario, el día de Navidad, cuando Arturo extrae de la roca la espada Excalibur para convertirse en rey. El segundo acto plantea la lucha entre el poderoso Merlín, mezcla de Wotan y Próspero, y el trío formado por Morgana, Mordred y Nivian, símbolo de seducción y libertad. En cambio, el tercero se concentra en el amor que siente Arturo por Guenevere y en la

---

<sup>20</sup> GARCÍA GUAL C. *El Retorno de Malory*. Programa del Teatro Real de Madrid. *Merlín*. op.cit. pp. 157-9

lucha por conseguir el oro, celosamente guardado en la cueva de los gnomos como metáfora de riqueza y poder.<sup>21</sup>

Albéniz triunfa sobre el farragoso libreto con una sabia mezcla de fuerza wagneriana e impresionismo a la española, con un toque de romanticismo a la inglesa, cubierto por un ligero barniz francés. Sus cantos gregorianos, sus escenas en la más pura tradición coral o sus danzas “alhambristas”,<sup>22</sup> se suceden con naturalidad gracias al cosmopolitismo de un español que supo dar vida a una obra alabada por críticos como Ernest Newman, sorprendido de que “la mejor ópera de nuestra sacrosanta leyenda británica la haya escrito un español”.<sup>23</sup>

### 1.5. Ópera y rebeldía.

Durante estos años marcados por la guerra, también se desarrolló la carrera de Ethel Smyth, primera compositora de ópera inglesa y activista política que dejó honda huella como adelantada de los primeros movimientos feministas europeos. Nacida en el pueblo de Sidcup, al sur de Londres, Ethel Mary Smyth era uno de los ocho hijos de un general del ejército británico y una dama francesa, padres de una convencional familia victoriana, en medio de la cual creció la rebelde Ethel que, a la edad de doce años, inició una huelga de hambre para entrar en el conservatorio de Leipzig.<sup>24</sup> Allí recibió el estímulo y las enseñanzas de importantes figuras de la música continental (Brahms, Tchaikovsky, Dvorak o Clara Schumann), aunque también sufrió una gran desilusión al

---

<sup>21</sup> *Merlín. Sinopsis*. Decca 467 096-2. Madrid, 1999. pp. 46-7.

<sup>22</sup> WEBBER C. *Merlín. Classical Reviews*. <http://www.musicweb.uk.net/classrev/2001/Jan01/merlin.htm> 12/05/03.

<sup>23</sup> NEWMAN E. *Albéniz and his Merlín*. *New Witness*. N° 10. 20/IX/1917. pp. 495-6.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 354.

enfrentarse con el ambiente académico, demasiado riguroso para su espíritu libre, por lo que decidió acudir a la tutoría privada de Heinrich von Herzogenberg.

En 1895, una irlandesa afincada en Francia, Augusta Holmes, logró estrenar en la Opera de París su obra *La montaigne noire*. Entre el público asistente estaba Ethel Smyth, impresionada por el titánico esfuerzo de una mujer que había logrado vencer los mayores obstáculos hasta ver representado su trabajo. Smyth tuvo entonces la quijotesca idea de organizar en Londres un concierto homenaje a esta mujer, nunca realizado, pues al año siguiente Holmes murió, dejando en la joven compositora una enorme admiración que le sirvió como acicate para seguir adelante en su ideal de vida.

Ethel contaba con amigos importantes, como la emperatriz Eugenia de Montijo, que la presentó a la reina Victoria en Balmoral, o como el director alemán Hermann Levi, que la ayudó a estrenar su *Misa en mi menor* en el Royal Albert Hall (1893). En 1895, participó en un concurso de composición con la ópera *Fantasio*, basada en una obra de Alfred de Musset, que años más tarde rechazó hasta el punto de quemar todas las copias de la partitura. En 1900, su ópera en alemán, *Der Wald*, fue inesperadamente aceptada en Dresde, pero nunca llegó a estrenarse debido a la creciente anglofobia suscitada por la Guerra de los Boers; en cambio, se presentó en Berlín y en el Covent Garden, donde, aunque los ensayos transcurrieron entre intrigas y zancadillas, obtuvo un éxito inesperado (1902).<sup>25</sup>

El tema de su siguiente ópera, *The Wreckers* (1905), surgió a raíz de un viaje a Italia donde quedó impresionada al visitar las cuevas de Piper's Hole en Tresco, Sicilia, con

---

<sup>25</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. pp. 355-8

sus peces ciegos y una barcaza flotante, similar a la de Caronte, que transportaba viajeros de una orilla a otra.<sup>26</sup> El libreto de su amigo Henry Brewster narra la sórdida historia del pescador Mark y la joven Thirsa, maltratada por su viejo marido, que en las noches de tormenta apaga el faro para estrellar los barcos contra las rocas de Cornualles. Ante tanta crueldad, los amantes deciden huir, pero el viejo cae cegado por la ira. Durante el juicio para aclarar lo sucedido, otra joven despechada acusa a Thirsa de estar embrujada y los amantes, irremisiblemente condenados, se abandonan a una muerte segura en la mar.

La obra fue presentada simultáneamente en Leipzig y Praga con el título alemán de *Strandrecht* (1906). El estreno de Leipzig, fue bastante bien, pero el de Praga constituyó un completo fracaso debido a un infarto cerebral sufrido por el director musical de la obra, Angelo Neumann. Tampoco tuvo demasiada suerte en Viena, donde Gustave Mahler, a la sazón director del Teatro de la Ópera, se desentendió de la obra; entonces, la infatigable autora decidió presentar su trabajo en versión concierto, en el Queen's Hall. En la primera jornada, se interpretó el preludio del acto II, *On the Cliffs of Cornwall*, y en la segunda, los actos II y III, con tan buena acogida que fue escenificada al año siguiente en el His Majesty's Theatre e incorporada, en 1910, al repertorio del Covent Garden.<sup>27</sup> En la actualidad, se considera una de las mejores óperas veristas inglesas, anclada en los paisajes del norte, y con un tratamiento de los personajes que, en su abandono, recuerdan la futura tragedia de Peter Grimes.

Ese mismo año, Smyth decidió abandonar su carrera musical para implicarse en el movimiento feminista *Women's Social and Political Union*, dirigido por Emmeline

---

<sup>26</sup> Ibid. p. 359

<sup>27</sup> Ibid. pp. 360-3

Pankhurst. Arrestada por atentar violentamente contra el edificio de la Secretaría Colonial, se convirtió en cabeza visible de las presas, hasta el punto de dirigir desde una ventana de la cárcel, con un cepillo de dientes, la *March of Woman*, su famoso himno sufragista de liberación.<sup>28</sup>

El estallido de la Gran Guerra pospuso el estreno de su nueva ópera, *The Boatswaine's Mate*, una comedia musical de tintes modernistas basada en un cuento corto de William Wymark Jacobs, que finalmente subió a escena un año más tarde, en el Shaftesbury Theatre de Londres. El argumento, en clave de humor, cuenta la historia de dos pícaros que fingen salvar a una atractiva viuda de unos supuestos ladrones para obtener su afecto, pero ella reacciona de manera inesperada, desenmascarando el torpe engaño. Todos los tópicos feministas afloran en el personaje paródico del pícaro Ben, empequeñecido por su cobardía y estulticia masculina frente a la viuda, triunfante en su astucia femenina. La eficaz partitura, interrumpida por diálogos hablados, también se inspira en la tradición baladística, con inclusión de canciones populares, entre las que destaca su famosa *March of Women*, aderezada con una correcta orquestación.<sup>29</sup>

La carrera de Ethel Smyth fue oficialmente reconocida en 1922, al recibir el título nobiliario de Dama del Imperio Británico. De allí en adelante, se dedicó a escribir ensayos, donde hace públicas sus relaciones sentimentales con la escritora Virginia Woolf, y a componer algunas óperas en francés, como *Fete galante* (1923), referida al enfrentamiento bélico, y *Entente cordial* (1925), un ensayo musical neoclásico en miniatura que mezcla elementos germánicos con rasgos al estilo de Bizet.<sup>30</sup> Smyth

---

<sup>28</sup> Ethel Mary Smyth. *Biography*. The Knitting Circle. South Bank University. Londres.  
<http://myweb.lsbu.ac.uk/stafflag/ethelsmyth.html> 16/02/2006

<sup>29</sup> BANFIELD S. *Boatswaine's Mate, The*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol II. op.cit. p. 509.

<sup>30</sup> WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 364.



también escribió varias obras autobiográficas publicadas por la editorial Longman y murió, en 1944, mientras trabajaba en un último volumen titulado *A Fresh Start*.



Retrato de Ethel Mary Smith. John Singer Sargent.

#### 1.6. Mito y alegoría.

En 1911, se inició en Inglaterra el reinado de Jorge V, testigo de importantísimos acontecimientos históricos como la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa o el surgimiento del Tercer Reich. Durante aquel emblemático año, el empresario Oscar Hammerstein inauguró un nuevo coliseo, The London Opera House, con la ópera *The Children of Don*, de Joseph Holbrook y T. E. Ellis (lord Howard of Waldren), primera parte de una ambiciosa trilogía galesa titulada *The Cauldron of Annwn*.

Hasta entonces, Holbrook había compuesto algunas obras poco relevantes, como el drama lírico alegórico, *Pierrot and Pierret* (1909), la ópera-ballet *The Enchanted Garden* (1915) y otras dos piezas cómicas nunca estrenadas, *The Snob* y *The Sailor's Arms*.<sup>31</sup> Sin embargo, su gran proyecto estaba centrado en esta faraónica trilogía galesa, basada en antiguos mitos celtas del *Mabinogion*, relacionados con los efectos mágicos producidos por los vapores de un caldero que magnifican las emociones hasta convertirlas en verdaderas obsesiones.

Dos años después del fallido estreno de *The Children of Don* (1912), se presentó el episodio central de la trilogía, *Dylan, Son of the Wave* (1914), que tuvo su continuación en *Brownen* (1929), producida algún tiempo después por la compañía de Carl Rosa como medio de interacción entre las partes anteriores.<sup>32</sup> Acaso por su excesiva duración, su escritura musical inscrita dentro de un romanticismo tardío o su tema fantástico, la ambiciosa obra no gustó al público, que rechazó las situaciones imaginarias, en espera de temas más comprometidos con una amenaza real. Sin embargo la obra fue la primera de una serie de óperas interesadas en el mito y la alegoría, probablemente inspiradas, en parte por Wagner y, en parte, por la tradición literaria nacional, entre las que figuran: *The Birth of Arthur* (1909), de Rutland Boughton, y la ópera ritual de Brian Easdale, *The Corn King* (1935). Holbrook luchó por definir la morfología propia de la ópera inglesa sobre unas bases literarias inequívocamente británicas, lo mismo que Elgar pretendió con Ben Jonson, Vaughan Williams con el cancionero popular y tantos otros modernos compositores ingleses con modelos que presentan la textura y el sabor propios de lo típicamente inglés.

---

<sup>31</sup> FORBES A. M. Holbrook, Joseph. *The New Grove Dictionary of Opera. Vol.II.* op.cit. 738.

<sup>32</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera.* op.cit. p. 377.

A medida que la Primera Guerra Mundial se avecinaba, este sentimiento amable de amor al paisaje se fue transformando en una fuerte sensación patriótica, muy arraigada en el pueblo británico. Al estallar la primera de las dos contiendas mundiales, muchos temieron el cese total de toda actividad artística en Inglaterra, pero una vez superado el trauma inicial, se hizo un gran esfuerzo por convertir la música en el sustento espiritual de los ingleses que acudieron a espectáculos autóctonos ante la imposibilidad de viajar al exterior. Desgraciadamente todos los proyectos quedaron nuevamente interrumpidos por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. El miedo y la inseguridad se apoderaron, entonces, del alma inglesa demandando formas artísticas más serias, con un lenguaje comprometido que ayudó a mantener alta la moral del pueblo y germinó con fuerza al llegar la paz.

## **2. LA ÓPERA EN TIEMPOS DE GUERRA**

Agosto de 1914 marcó el estallido de la Primera Guerra Mundial y el cese de todas las actividades del Covent Garden que pasó a servir como almacén del mobiliario de los grandes hoteles de Londres, convertidos en dependencias oficiales; pero la actividad operística no se detuvo, y gracias a Sir Thomas Beecham, en octubre de 1915, se reunió, en el Shaftesbury Theatre, una compañía formada por cantantes, músicos y técnicos provenientes del Covent Garden.<sup>33</sup> Al año siguiente, este grupo, casi de aficionados, pasó al Aldwych Theatre, propiedad de sir Joseph Beecham, padre del director, y en cuestión de días se convirtió en la Grand Opera Company, capaz de estrenar en el New Queen's Theatre de Manchester la gran ópera rusa de Musorgsky, *Boris Goudounov*.

---

<sup>33</sup> DENT E. *Opera*. Penguin Books. England/USA, 1945. p.161.

En cambio, la actividad literaria sufrió un lógico estancamiento, con excepción de las obras de algunos poetas combatientes, como Wilfred Owen, Sigfried Sassoon o Isaac Rosenberg, que rompen con todo lo anterior a través de amargos poemas, muy distintos de los versos patrióticos de aquellos a quienes la lejanía les permitía creer en el atractivo romántico de la guerra.

La guerra cortó el suministro de operetas provenientes de París y Viena, favoreciendo el desarrollo de la comedia musical inglesa representada por G. H. Clutsam y Basil Hood.<sup>34</sup> También llegó al Old Vic de Miss Bailey, donde se programó a Mozart y Rossini, traducidos al inglés. En 1931, la empresa se expandió al Sadler's Wells con una programación alternativa de drama y ópera, pero el sistema de turnos fracasó y la señorita Bailey tuvo que retirar la ópera de su temporada para reconvertir el Sadler's Wells en el único centro estable de ballet de Londres.<sup>35</sup>

En 1917, la British National Opera Company de Sir Thomas Beecham debutó en el Drury Lane y seis meses después de terminar la guerra, se presentó como compañía estable del recuperado Covent Garden, ante un público que consideraba su propio idioma como vehículo operístico natural.<sup>36</sup> Sin embargo, la ópera vernácula siguió siendo una rareza en la programación londinense, hasta que, en 1922, Carl Rosa asumió la dirección del Covent Garden con algunas novedades, como el *David Garrick* de Reginald Somerville, *Dante and Beatrice* de Stephen Philpot, *The Angelus* de Edward Naylor y la ópera en un acto *Le chant fatal* de Georges D'Orlay, un melodrama que trata en clave romántica las relaciones entre odio, muerte y amor.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> MACKERNESS E.D. *A Social History of English Music*. Routledge and Keagan. Londres, 1966. p.242.

<sup>35</sup> DENT E. *Opera*. op.cit. pp. 163-4.

<sup>36</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. pp. 379-81.

<sup>37</sup> WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 383.

## 2.1. La ópera progresista.

Durante estos confusos años, se desarrolló la actividad literaria del Grupo de Oxford, formado por los poetas Cecil Day Lewis, Louis MacNeice, Stephen Spender y Wystan Hugh Auden, inscritos dentro de una misma ideología izquierdista y social. De igual manera, se despertó una nueva sensibilidad política con mensajes de esperanza y elementos simbolistas basados en lo bello, lo simple y lo puro, como otra forma distinta de evasión.

Entre los valientes músicos que siguieron estas tendencias progresistas destacó la figura de Rutland Boughton, que se había establecido en Glastonbury, al oeste de Inglaterra, con la ilusión de crear allí un pequeño Bayreuth, donde se hiciese música capaz de embellecer el ambiente pre-bélico y desterrar la fealdad de la humanidad. Boughton fue un autodidacto musical durante sus años como profesor del Instituto de Educación Secundaria de Birmingham y estudioso de las teorías de William Morris y Richard Wagner, con quienes compartía ideales artísticos y políticos. De esta manera un tanto utópica, irrumpió el siglo XX artístico en el panorama de la ópera inglesa, todavía fiel a la mentalidad eduardiana, cuando en la mayoría de las naciones europeas se había producido ya el giro hacia posiciones más vanguardistas.

Los compositores pertenecientes a este nuevo movimiento progresista encontraron sus raíces en algunas ideologías del siglo XIX y reconocieron en los temas románticos del pasado un potencial revolucionario, a través del cual pudieron encontrar nuevas esperanzas y acercarse a posiciones alejadas de lo convencional.<sup>38</sup> Así, Boughton

---

<sup>38</sup>HALL D. *More Than a Pleasant Way to Pass the Time?* Alan Bush Music Trust. Septiembre, 2000  
[http://www.alanbushtrust.org.uk/articles/article\\_dhall.asp?room=Articles](http://www.alanbushtrust.org.uk/articles/article_dhall.asp?room=Articles) 15/03/2006.

empezó a fraguar la idea de componer una serie de óperas sobre tema artúrico, como lo había hecho Wagner en su tetralogía sobre *El anillo de los Nibelungos*, que pudiera convertirse en el eje central del festival.

Aquellos comienzos, junto al poeta Reginald Buckley y su compañera sentimental Christine Walshe, fueron más un taller de ópera que una empresa productiva. Las funciones se daban en el minúsculo salón de actos local, la orquesta era un solitario pianoforte, los cantantes, simples aficionados, y la empresa, a todas luces, descabellada. No obstante, las limitaciones materiales se suplían, con creces, gracias a la extraordinaria imaginación e ilusión de todos, de forma que se hicieron interesantísimos experimentos teatrales con escenografías humanas precursoras de las puestas en escena conceptuales de la actualidad, utilizando el coro como personaje principal de las obras, según la tradición griega.

En el primer título del ciclo, *The Birth of Arthur* (1909), el castillo del rey estaba formado por tenores y bajos agrupados arquitectónicamente, mientras el coro femenino realizaba movimientos ondulantes simulando el mar.<sup>39</sup> Sin embargo, la esencia de Glastonbury no se limitó al proyectado ciclo artúrico, sino que se amplió con el drama musical *The Immortal Hour*, basado en poemas de Fiona Macleod, estrenado en el verano de 1914.<sup>40</sup>

La obra es una parábola de la fugacidad del amor dentro de los límites de la estética simbolista, que, a pesar de su técnica musical limitada y su estilo demasiado familiar, tuvo una extraordinaria acogida en los años veinte y aún hoy conserva una legión de

---

<sup>39</sup> DENT E. *Opera*. op.cit. pp. 165-6.

<sup>40</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. pp. 393-4.

admiradores. En ella, tres personajes deambulan por el bosque: Dalua, portador de la locura y la muerte, Etaine, princesa del país de la juventud y Eochaid, monarca en busca de la hora inmortal, ideal inalcanzable de amor y belleza. Su acción difusa y metafórica, situada en un país fantástico inspirado en mitos celtas, está cerca del estilo nebuloso e indefinido de *Pelleas et Melissande* de Debussy, aunque el trazo musical continuo recuerda a Wagner, con motivos temáticos modificados en diferentes tonalidades que resultan enormemente eficaces a la hora de materializar unos personajes no corpóreos en nuestra imaginación.<sup>41</sup>

El proyecto de Glastonbury se frenó en 1914 por el estallido de la Guerra Mundial, pero pronto se reanudó incluso con mayor ilusión, involucrando a muchos intelectuales y figuras destacadas de la sociedad británica, como el maestro Elgar, Sir Thomas Beecham, Henry Hood, Hubert Parry o Bernard Shaw, quien opinaba que, “la misma falta de fe en el proyecto se ha convertido en su salvación”.<sup>42</sup>

En la primera temporada bélica se estrenó *Oithona* (1915), primera ópera ossiánica inglesa con música de Edgar Bainton.<sup>43</sup> El argumento presenta a la heroína raptada por el señor de Uthal, mientras su prometido ayudaba en la guerra a Fingal. A su vuelta, el héroe vengla la afrenta en una cruel batalla, donde también participa la doncella en perfecta simetría con todo el doliente pueblo británico, sumido en la confrontación.

En alternancia con *Oithona* también se programó la ópera de Boughton y Buckley, *The Birth of Arthur*, que convierte la concepción y nacimiento del legendario rey Arturo en

---

<sup>41</sup> BANFIELD S. *Inmortal Hour, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.II.* op.cit. p. 788.

<sup>42</sup> “the very desperation of the enterprise has been its salvation”. SHAW B, en BANFIELD S. *Boughton, Rutland. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.I.* op.cit. p. 569.

<sup>43</sup> WHITE E. W. *A History of English Opera.* op.cit. p. 395.

parábola del alumbramiento de nuevos objetivos y nuevas esperanzas para paliar la tristeza de un mundo en crisis. De esta forma, el Festival logró unir en mágica alianza los mitos de Arturo y Oithona con el loable propósito de mantener alta la moral del pueblo inglés a través de su gran fuerza potencial

Ese mismo año, se presentó, en el Crispin Hall de la vecina localidad de Street, *Bethlehem* (1915), tercer drama musical de Boughton que intenta revivir tradiciones navideñas bajo nuevas coordenadas. La acción dramática está estructurada en cinco escenas: *The Home of Joseph and Mary in Nazareth*, *A Moor at Night*, *The Stable at Bethlehem*, *Herod's Palace* y *The Stable*, donde aparecen los Reyes Magos, Nubar, Merlín y Zarathustra, deliciosamente caracterizados a través de rasgos de música negra, temas artúricos y exóticas melodías orientales.<sup>44</sup> En cambio, el libreto busca la belleza en la simplicidad del *Coventry Nativity Play*, una pieza del siglo XIV transcrita por Thomas Sharp, en 1825, con algunos cortes para aligerar la acción y villancicos de los siglos XV y XVI que comentan la acción, como lo hacen las corales en las *Pasiones* de Bach, los himnos en las *Parábolas* de Britten y los espirituales en la obra de Tippett, *A Child of our Time*.

Por entonces, Edward Dent ofreció, en el mismo Festival de Glastonbury, una conferencia emblemática con el título *The Foundations of English Opera*, que serviría de base a su libro homónimo, obra seminal para el estudio del drama musical inglés. Al mismo tiempo, el mítico festival siguió presentando las obras estrenadas en ediciones anteriores, a las que se añadieron: *Agincourt* (1918), basada en el *Henry V* de Shakespeare, *The Round Table* (1919), segundo título del ciclo artúrico, *The Moon*

---

<sup>44</sup> HURD M. “*Bethlehem*”. CDA 66690. Hyperion. Londres, 1993. pp. 6-7.



*Maiden* (1919), danza coral con influencias japonesas, *Alkestes* (1922), inspirado en Eurípides, *The Seraphic Vision* (1924), con textos de Housman, y *The Queen of Cornwall* (1924), basado en una pieza de Thomas Ardy, que vuelve a incidir en el tema de Tintagel y en personajes relacionados con el mito artúrico, como la reina de Cornwall, el rey Marke o los enamorados Tristán e Isolda.<sup>45</sup>

Pero el Festival de Glastonbury terminó inesperadamente en 1926, debido a una representación de *Bethlehem* políticamente incorrecta, que provocó el colapso total del proyecto. Boughton, ante la situación crítica a la que habían llegado las protestas mineras seguidas de una huelga general, decidió cambiar el estilo de la producción vistiéndola de calle, con un niño Jesús minero y un rey Herodes como representación del más salvaje capitalismo.<sup>46</sup>



*Bethlehem*. Festival de Glastonbury. 1915.

<sup>45</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 396.

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 399.

El escándalo fue tan grande que el gobierno prohibió las actividades del festival, no sólo por el activismo político del comunista Boughton, sino también por las críticas contra su progresismo lanzadas por sectores conservadores de la sociedad británica, que vetaron sus contenidos vanguardistas, sus puestas en escena conceptuales y, en último término, sus relaciones extramatrimoniales con la joven alumna Kathleen Davis.

El cuestionado festival intentó sobrevivir mudándose, primero a Bath, donde se estrenó el drama musical *The Ever Young* (1928), y luego a Strout, donde se presentó un nuevo título artúrico con el nombre de *The Lily Maid* (1934). Pero la utopía de Glastonbury había llegado a su fin y Boughton, desilusionado, se retiró a Gloucestershire, en 1935, para dedicarse a labores del campo, componer música y escribir literatura, con la clara misión pedagógica de orientar a la sociedad inglesa hacia lo bello, lo simple y lo puro, sin dejar de criticar implícitamente otros movimientos europeos de *avant-garde* por su pretenciosidad.<sup>47</sup>

## 2.2. Simbolismo y tradición.

Por entonces, también se empezaron a perfilar dos tendencias complementarias que, de forma muy diferente, monopolizaron el teatro musical británico en un intento de olvidar la crítica situación mundial. Por una parte, se estrenaron algunas obras de claro sabor dieciochesco, que dieron a la vieja parodia un nuevo sentido basado en la tradición. Por otra, aparecieron algunas óperas simbolistas y desconcertantes, que recuperaron la alegoría dramática para enviar al mundo mensajes de esperanza basados en lo bello, lo simple y lo puro, como una forma distinta de evasión.

---

<sup>47</sup> Ibid. p. 402.

Entre las piezas determinadas por la nostalgia dieciochesca figuran: *The Critic* (1915), de Charles Villiers Stanford, localizada en el ensayo de una obra de Sheridan; *Samuel Pepys* (1929), de Albert Coates, inspirada en el autor de un famoso diario que reflejaba todos los aspectos de la vida cultural de la Restauración; y *Pickwick* (1936), del mismo compositor, basada en la obra de Dickens, *The Posthumous Papers of Mr. Pickwick's Club*. Aunque ninguna supuso un éxito teatral inmediato, *Pickwick* pasó a la historia como la primera ópera televisada por la BBC, en 1936.<sup>48</sup>

En cambio, la tendencia simbolista se materializó en algunas obras de voluntad escapista compuestas por una generación de autores condicionados por la situación bélica internacional. Por una parte figuran las óperas-cuento, *The Travelling Companion* (1916), de Charles Villiers Stanford, basada en un relato fantástico de Hans Christian Andersen, y *Rapunzel* (1927), de Brian Easdale, inspirada en un cuento de hadas de los hermanos Grimm. Por otra parte, aparece *The Perfect Fool* (1923), de Gustave Holst, una parodia de *Parsifal*, ingenua, rara y desconcertante, con una música de excepcional calidad que salva los fallos del libreto del mismo compositor. Según Imogen, hija del autor, el público convencional que llenaba la sala no entendió nada y sólo disfrutó con el ballet del cuarto acto y con la escena donde tres jóvenes cantan alrededor de un pozo.

Un aire de secretismo flotaba sobre la representación. En el público nadie comprendía nada del argumento de la ópera. Y cuando todo terminó la mayoría seguía igual. La historia parecía un cuento de hadas, donde la princesa era cortejada por un tenor salido de Verdi y un bajo escapado de Wagner... Muchos disfrutaron con el ballet. Y hubo un momento encantador donde tres muchachas cantaban una ronda mientras llenaban sus cantaros en el pozo. Pero el resto pareció terriblemente desconcertante.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> KENNEDY M. Coates, Albert. *The New Grove Dictionary of Opera. Vol.I.* op.cit. p. 888.

<sup>49</sup> HOLST I. Gustave Holst: *A Biography*. Oxford University Press. Londres, 1938, en WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 384.

En cuanto a *The Pearl Tree* (1927), de Edgard Bainton, tuvo que esperar hasta 1934 para ser estrenada en la Opera School de Sydney, Australia, donde quizás se entendió mejor el contenido simbólico del libreto de Robert Trevelyan, basado en una antigua leyenda hindú sobre el dios Krishna, que encarnado en un humilde niño pastor hace crecer una gran perla en la copa de un árbol como evidencia de su divinidad. Al margen del toque de exotismo exigido por la ambientación oriental, Bainton utilizó motivos dramáticos en la línea de Wagner y Strauss, armonías coloristas al estilo de Delius y un espíritu tradicional que anima toda la composición.

También por entonces, surgieron las primeras óperas inspiradas en Shakespeare después de un largo paréntesis de inexplicable olvido. En 1925, Holst creó el complicado libreto y la partitura plagada de reminiscencias folclóricas que componen *At The Boar's Head*, basada en las escenas de taberna del *Henry V* de Shakespeare. Según Imogen, su padre descubrió, de forma accidental, que algunos trozos del drama encajaban perfectamente en las melodías contenidas en una recopilación de canciones de 1656, conocida como *Playford's Dancing Master*. A partir de entonces, sucumbió ante la fascinante tarea de ver cuántas melodías encajaban en el resto de los versos. Y luego se sentó a disfrutar.<sup>50</sup>

Cuarenta melodías populares, recogidas en el cancionero de Cecil Sharp, fueron aprovechadas en una sucesión musical de enorme naturalidad, modernidad y fluidez, a pesar de lo cual la obra fue duramente criticada por considerar que el texto shakespeariano no necesitaba refuerzo musical y las melodías populares eran suficientes en sí mismas. La acción dramática presenta una serie de escenas con Falstaff como

---

<sup>50</sup> “He succumbed to the fascinating task of seeing how many other tunes he could find that would fit the rest of the words. And then he settled down to enjoy himself.”

HOLST I. *Gustave Holst: A Biography*. Oxford University Press. Londres, 1938, en White E.W. *A History of English Opera*. op.cit. pp. 384-5.

personaje central que culminan cuando decide ir a la guerra, sin olvidar su vocación de seductor: “Decidle a la señorita Tearsheet que me iré con mi señor”.<sup>51</sup>

Durante aquellos dramáticos días, muchas ideas bélicas se plasmaron en la *Tercera sinfonía* de Vaughan Williams, irónicamente llamada *Pastoral*.<sup>52</sup> Al mismo tiempo, el maestro fue nombrado Doctor Honoris Causa por la universidad de Oxford y empezó a trabajar en lo que sería su gran proyecto vital, una gran obra dramático-musical basada en la alegoría mística que el poeta John Bunyan había escrito, entre 1667 y 1672, en la prisión de Bedford.<sup>53</sup>

Fascinado por el tema, compuso un primer episodio pastoral titulado *The Shepherds of the Delectable Mountains* que, cuarenta años más tarde, pasó a formar parte de su gran ópera, *The Pilgrim's Progress*.<sup>54</sup> Sin embargo, el origen de la obra se remonta a 1904, cuando, inmerso en la recopilación del *English Hymnal*, Vaughan Williams descubrió la canción “*He who would valiant be*” que Bunyan pone en boca de su personaje Christian. Aquel mismo año, en una representación amateur de la pieza en el priorato de Riegate, el compositor incluyó la canción junto al himno de York, donde permaneció para siempre como parte de la alegoría espiritual.<sup>55</sup>

Vaughan Williams también compuso, por entonces, una ópera inspirada en el personaje de Falstaff, *Sir John in Love* (1929), en cuyo prefacio reconoce la enorme osadía que supone reincidir en el tema después de las magníficas creaciones de Verdi y Holst.

---

<sup>51</sup> “Bid Mistress Tearsheet, come to my master”.

Frase de Bardolfo a la Tabernera, en KENNEDY M. *At the Boar's Head. The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.I. op.cit. p. 238.

<sup>52</sup> HEFFER S. *Vaughan Williams*. op.cit. pp. 46-9

<sup>53</sup> John Bunyan (1628-1688), autor puritano de referencia en la época de Cromwell, varias veces encarcelado por predicar sin autorización de las autoridades eclesiásticas.

<sup>54</sup> CONNOCK S. *Vaughan Williams: The Pilgrim's Progress*. 9625-2. Chandos. UK, 1988. p. 7

<sup>55</sup> KENNEDY M. *Vaughan Williams, Ralph. The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.IV. op.cit. p. 907.

Escribir otra opera sobre Falstaff, en este momento, puede considerarse el colmo de la impertinencia, pues parece como si uno quisiera competir con tres grandes hombres- Shakespeare, Verdi y Holst.<sup>56</sup>

El *Sir John* de Vaughan Williams se presenta con la fragancia isabelina del antiguo folclore inglés, un ser entrañable que ha hecho de su corpulencia física su reino, al que paga tributo con buenos caldos y del cual, es su señor. No es el Falstaff subversivo de *Henry V*, sino el adúltero suburbano de *The Merry Wives of Windsor*, con pocas diferencias argumentales entre la base literaria de Shakespeare y la resultante operística que conserva todo el encanto festivo de la inocencia rural.



Andrew Shore en *Sir John in Love*. ENO, 2006.

---

<sup>56</sup> To write yet another opera about Falstaff at this time of day may seem the height of impertinence, for one appears in so doing to be entering into competition with three great men- Shakespeare, Verdi and Holst.

VAUGHAN WILLIAMS R. Prefacio de *Sir John in Love*, en KENNEDY M. *Vaughan Williams: Sir John in Love*. 9928-2. Chandos. UK, 2001. p. 34.

Como la trama del libreto se prestaba poco para la inclusión de grandes arias y números corales, el autor incorporó, con enorme acierto, textos de viejo sabor inglés tomados de diferentes autores, entre otros: Thomas Middleton (“*Weep eyes break Herat*”), Ben Jonson (“*Do but look on her eyes*”, “*Have you seen but a light lilly grow?*”, “*See the chariot at hand*” y “*O that Joy, so soon should waste*”), Thomas Campion (“*O come my life’s delight*”), John Still (“*Back and side go bear*”), John Fletcher (“*Beauty clear and fair*”), George Peele (“*Fair and fair*”), Nicolas Udall (“*I must be married on Sunday*”), Philip Sidney (“*Have I caught my heavenly jewel?*”), Richard Edward (“*The falling out of faithful friends*”), Philip Rosseter (“*Wether men do laugh or weep*”), William Shakespeare (“*When daisies pied*” y “*Sigh no more ladies*”) y una estrofa de *The Passionate Shepherd*, de Christopher Marlowe; más diez canciones populares, dos bailes folclóricos y el salmo ciento treinta y siete de la Biblia.<sup>57</sup>

Paradójicamente, a partir del traslado del matrimonio Vaughan Williams al condado de Surrey, la ópera inglesa se fue haciendo cada vez menos bucólica. En 1930, el maestro estrenó su suite orquestal, *Job: A Masque for Dancing*, inspirada en el *Libro de Job* de William Blake, defendió sus teorías sobre la “National Music” en unas conferencias en la Bryn Mawr University de Pennsylvania y presentó su *Piano Concerto*, con marcadas influencias de la música negra, Ravel y Bela Bartok, que contribuyeron a cosmopolitanizar su acendrado anglicismo.<sup>58</sup>

Poco después, murieron Elgar, Delius y Holst, cuya última ópera, *The Wandering Scholar* (1934), de ambientación dieciochesca y contenido simbolista, descansa en el desconcertante relato de Helen Waddell, *Le Pauvre Clerc*, adaptado por Clifford Bax.

---

<sup>57</sup> KENNEDY M. *Vaughan Williams: Sir John in Love*. 9928-2. Chandos. UK, 2001. pp. 12-14.

<sup>58</sup> HEFFER S. *Vaughan Williams*. op.cit. pp. 72-5.

La acción dramática describe la historia de un joven viajero que ve cómo el cura del pueblo lleva a una mujer al ático con la excusa de exorcizar al demonio de la primavera, pero cuando cuenta lo sucedido al marido, éste reacciona inesperadamente y castiga a su esposa sin cenar...<sup>59</sup> Con esta sencilla narración lineal, Holst vuelve a la economía de medios a través de una reducida orquesta de cámara que logra crear una atmósfera inquietante y paródica de gran modernidad. Así, no es de extrañar que Benjamín Britten encontrara en ella muchas similitudes con sus propios trabajos y decidiera revisarla, en 1951.

La muerte de sus mejores amigos, unida a la preocupación por la tensa situación europea, empeoró el ánimo de Vaughan Williams que estrenó, en los Promenade Concerts de Londres, la *Cuarta sinfonía en fa menor*, presagio de la segunda gran contienda mundial. A continuación fue condecorado por el rey Jorge V con la medalla de la Orden del Mérito, volvió a fuentes tradicionales con *Five Tudor Portraits*, basada en poemas del renacentista John Skelton, y sorprendió a todos con *The Poisoned Kiss* (1936), una opereta donde los personajes tienen nombres botánicos, basada en *The Poison Maid* y *Rapaccinni's Daughter*, de Richard Garnett y el norteamericano, Nathaniel Hawthorne.

El año 1937 marcó el comienzo del reinado de Jorge VI y el estreno en el Covent Garden de *Don Juan de Mañara*, una ópera en cuatro actos de Eugenio Goossens III, compuesta después del fracaso de su melodrama *Judith* (1929), muy influido por la *Salomé* de Richard Strauss. El libreto de Arnold Bennett, basado en la obra homónima de Alejandro Dumas, padre, presenta al personaje del libertino revisitado por Merimeé, con un final

---

<sup>59</sup> MATHEWS C. *Wandering Scholar, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.IV.op.cit.* p. 1100.



diferente al tradicional sevillano. El resultado no resultó enteramente feliz, debido al estilo parlante, monótono y pesado, que no logra salvar la música, plena de colores españoles y elegante orquestación. La obra no ha sido repuesta jamás.<sup>60</sup>

Mucho más interés despertó la nueva ópera de Vaughan Williams, *Riders to the Sea* (1937), estrenada en el Royal College of Music con un brillante libreto de John Millington Synge que mezcla canciones pesqueras irlandesas con elementos dramáticos cuasi-griegos. Sus personajes tridimensionales son precursores de los futuros caracteres de Britten, sobre todo la protagonista que ha perdido a todos los varones de su familia en la mar, metáfora de la dura travesía que emprende el hombre en su eterna lucha contra la adversidad y símbolo del alivio que sigue al duelo, cuando los supervivientes vuelven a la vida y aceptan su tragedia con calma y resignación.<sup>61</sup>



*Riders to the Sea*. ENO, 2008.

---

<sup>60</sup> BANFIELD S. *Goosens, Sir (Aynsley) Eugene. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.II. op.cit. pp. 488-9.*

<sup>61</sup> MUNDY S. *Vaughan Williams: Riders to the Sea, Flos Campi & Household Music. 9392 Chandos. pp. 6-7.*

En este contexto de futuro incierto y crispación general, Vaughan Williams estrenó su cantata *Dona Nobis Pacem* (1937), con textos tomados de la Biblia, poemas de Walt Whitman y una inspirada arenga que John Bright lanzó en la cámara los comunes, con ocasión del enfrentamiento bélico en Crimea, donde el autor reconoce que la guerra es la única alternativa posible frente a la locura en la que está sumida el mundo. La tensa espera también se reflejó en su obra coral, *Serenade to Music* y en la mascarada *The Bridal Day*, inspiradas en una escena de *The Merchant of Venice*, de Shakespeare, y en el *Epithalamion*, de Edmund Spenser.

En un intento por revalorizar la secularmente despreciada música inglesa, Vaughan Williams decidió aceptar un premio de la Universidad de Hamburgo; pero, dieciocho meses más tarde, fue incluido en la lista negra del Tercer Reich. A partir de entonces, el maestro interrumpió su trabajo y se dedicó a luchar con todos los medios que su avanzada edad le permitía para mantener alta la moral del pueblo a través de la música y conservar la dignidad.

En 1939, estrenó, en el Carnegie Hall de Nueva York, *Five Variants of Dives and Lazarus*, basada en antiguas melodías que, sin ser verdaderas réplicas, recuerdan viejas canciones folclóricas inglesas. En pleno fragor de la contienda, entabló amistad con el músico judío-alemán refugiado en Londres, Robert Müller-Hartmann, que ocupó en la vida del maestro la vacante dejada por la muerte de Gustave Holst, e inició con ilusión una nueva etapa como músico cinematográfico con la banda sonora de *Paralelo 49*, una historia anti nazi muy adecuada a la sensibilidad del compositor.

Al año siguiente, celebró su septuagésimo cumpleaños rodeado por el afecto de toda la sociedad británica y se dedicó a terminar su *Quinta sinfonía*, con algunos temas de la ópera *The Pilgrim's Progress*, que no creía poder estrenar. En 1943, ocupó la presidencia del Committee for the Promotion of New Music, para ayudar a los nuevos compositores ingleses obligados a emigrar, y antes de terminar la guerra, donó la casa de su madre, en Leith Hill, a la National Trust.<sup>62</sup>

A lo largo de estos años, Vaughan Williams participó activamente en el proceso de desarrollo del nuevo nacionalismo anglosajón. Como punto de partida, empezó a trabajar en lo que sería su gran proyecto vital, una gran obra dramática y musical basada en la alegoría mística que el poeta John Bunyan había escrito, entre 1667 y 1672. Luego volvió los ojos a la auténtica voz inglesa contenida en el cancionero popular, pero la proximidad de la guerra hizo germinar ideas sombrías en este amable paisaje, que se aclaró momentáneamente gracias a la frescura de la *ballad opera* y a los modelos shakesperianos de *Sir John in Love*.

A continuación, investigó en bases literarias tan diversas como *El libro de Job*, los modelos renacentistas de John Skelton, el humor surrealista de Nathaniel Hawthorne o la obra de John Millington Synge. Ante la inminencia de la guerra, encontró alivio y esperanza en Shakespeare y en Spenser, durante la contienda siguió trabajando incasablemente; y el primer domingo después del armisticio oyó, en la BBC, su pieza coral, *A Thanksgiving for Victory*, con textos tomados del *Henry V* de Shakespeare, como presagio de un futuro prometedor.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> HEFFER S. *Vaughan Williams*. op.cit. pp. 103-5.

<sup>63</sup> Ibid. p.107.

### 3. LA ÓPERA DE POSGUERRA

Con la llegada de la paz, importantes cambios políticos y financieros afectaron al país, que había ido desplazándose hacia la izquierda durante el transcurso de la contienda. El gobierno de Churchill se desintegró y el partido laborista de Clement Atlee subió al poder con un programa agresivo de intervención gubernamental en un amplio abanico de actividades, que también afectó a las artes. La primitiva CEMA (Council for the Encouragement of Music and the Arts), fundada en 1940, se convirtió, en 1945, en el ACGB (Arts Council of Great Britain) y, en 1946, la BBC inauguró su tercer canal de radiodifusión dedicado a la música clásica. Las barreras sociales también se vieron modificadas por los desplazamientos de población desde ciudades bombardeadas a zonas rurales y por la afluencia de refugiados del Continente.

Por entonces, el teatro inglés experimentó un notable resurgimiento gracias a la aparición de figuras como el irlandés Samuel Beckett, autor de *Esperando a Godot* (1954), una obra escrita en francés, muy influída por Albert Camus y Jean Paul Sartre, que supuso un punto de inflexión en la evolución del teatro contemporáneo con su nuevo existencialismo y sus personajes absurdamente patéticos. Otro fuerte impacto social se produjo con el estreno de *Look Back in Anger* (1956), de John Osborne, que describe, con toda la amargura de las clases menos favorecidas, la nostalgia por una Inglaterra victoriana idealizada y perdida para siempre.

A estos nuevos grupos emergentes, pertenecientes al lumpenproletariado social, pertenece Jimmy Porter, el protagonista de *Look Back in Anger*, que inaugura la categoría de los “Angry Young Men” o jóvenes rebeldes con un enorme resentimiento

canalizado a través de la violencia física y mental. Al mismo tiempo, aparece otro tipo de personajes humildes pertenecientes al mundo rural y artesano, como los protagonistas de Arnold Wesker, impotentes ante las injusticias que debía soportar la clase obrera, e impasibles ante el conflicto social.

La gran acogida de *Look Back in Anger* coincidió en el tiempo con la presentación del Berliner Ensemble, la compañía de Bertolt Brecht, que estrenó en Londres las producciones de sus obras, con montajes vanguardistas ubicados en escenarios vacíos, muy alejados del naturalismo shaviano, iluminación con focos visibles y cambios de escena a la vista del público. Entre los principales seguidores de Brecha, figuran Robert Bolt, John Arden y Edward Bond, autor de dramas políticos, bastante más experimentales e inventivos que los de Arden, con un amplio espectro temático que abarca desde la fantasía surrealista, hasta la parodia dieciochesca, pasando por las parábolas brechtianas, el revisionismo shakesperiano, la épica histórica e incluso algunos libretos de ópera para las *Churches Parables* de Britten o *The English Cat*, una fábula victoriana con música de Hans Werner Henze.

Las obras de John Whiting también contribuyeron a introducir el surrealismo en el moderno drama inglés; en cambio, David Rudkin, se basó en el concepto de “teatro de la crueldad”, con su violencia purgatorial. Harold Pinter, practicó un tipo de comicidad siniestra, mientras Thomas Stoppard reflejó en sus comedias algunas cuestiones filosóficas de gran actualidad, David Storey encontró la inspiración en sus orígenes humildes y Trevor Griffiths consiguió mezclar su ideología laborista con grandes dosis de humor.

### 3.1. Conservadurismo e innovación.

La música británica también resurgió con fuerza gracias al impulso del Estado y a la participación general de aquel pueblo de moral inquebrantable, ávido de paz. El Covent Garden no volvió al *statu quo* anterior al convertirse en teatro oficial, sede de las compañías nacionales de ópera y ballet reorganizadas por el austríaco Karl Rankl, discípulo de Schoenberg, al que sucedió Rafael Kubelik, en 1946, con una política mucho menos innovadora.<sup>64</sup>

A esta etapa pertenece el estreno de *The Olympians* (1949), una ambiciosa ópera de Sir Arthur Bliss, en la actualidad totalmente olvidada, que no supo conectar con las directrices del teatro de vanguardia, ni con el estilo musical post-straussiano y post-berguiano. Bliss vivió en América durante la Segunda Guerra Mundial, donde compuso la banda sonora de la película *Things to Come*, basada en la obra de H. G. Wells, que posteriormente fue convertida en pieza instrumental. A su vuelta, quiso probar fortuna en el mundo de la ópera, pero sin demasiada suerte, pues *The Olympians* no mereció una segunda oportunidad y *Tobias and the Angel* (1961), ideada para TV, nunca llegó a ser escenificada.<sup>65</sup>

El libreto de *The Olympians*, de John Boynton Priestley, reincide en el tema de los dioses del Olimpo convertidos en cómicos ambulantes y en el tema “diciembre-mayo”, igualmente popular. La mejor música de la obra se concentra en la *masque* del acto segundo, donde los asistentes a una fiesta campestre empiezan a sentir los efectos de la

---

<sup>64</sup> WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 414.

<sup>65</sup> BANFIELD S. *Bliss, Arthur. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.I*. op.cit. p. 501.

magia, se invoca a la luna, y los dioses cantan a la juventud, al amor y al poder divino que nunca debe ser menospreciado por ningún mortal.<sup>66</sup>

Durante el período de posguerra, Londres se convirtió en la capital musical de Europa, aprovechando la extinción forzada de Berlín, Praga, Viena o Salzburgo. Observador y beneficiario de esta situación fue el catalán Roberto Gherard, quien se sorprendía del gusto conservador de los ingleses frente a la “brillante generación” de jóvenes innovadores continentales. Gerhard, nacido en Valls, Tarragona, de padres franco-suizos, fue llevado a los doce años a Laussane, donde pudo simultanear los estudios de comercio con la música. Estudió primero en Munich y luego en Barcelona, con Granados y Pedrell. De 1923 a 1928, fue discípulo de Schoenberg, en Viena y Berlín, tomando del maestro su rigor, riqueza y variedad, aunque sin compartir sus técnicas serialistas.

A partir de entonces, comienza una difícil etapa, en Barcelona, condicionada por la Guerra Civil Española, que obliga al joven compositor a exilarse primero en Francia y luego en Inglaterra, con una pequeña beca de investigación gestionada por Edward Dent. Una vez en Cambridge, tuvo que trabajar con el seudónimo de Joan de Serrallonga hasta que, en 1945, encontró, en un puesto de libros, un ejemplar de la ópera cómica de Robert Brinsley Sheridan, *The Duenna* (1775), que adaptó a su propio lenguaje musical. La obra fue estrenada en una transmisión radiofónica de la BBC como de Sheridan (1949), por lo que el autor se vio obligado a reafirmar su autoría y a reconsiderar su posición personal hacia el serialismo de Schoenberg con obras cada vez más interesantes que le grangearon gran prestigio en Inglaterra. Tomó la nacionalidad

---

<sup>66</sup> BANFIELD S. *Olympians, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III.* op.cit. p. 668.

británica en 1960 y trabajó incansablemente hasta el fin de sus días con niveles cada vez más altos de eficacia.<sup>67</sup>

Gherard eligió la obra de Sheridan como tributo a la historia y a la cultura de su nuevo país de adopción y, al mismo tiempo, como homenaje a la tradición musical española del siglo XX, relacionada con Granados, Falla y Albéniz. Así nació una obra única que sólo podía haber sido compuesta en la Inglaterra de posguerra, por un exilado español de formación vienesa. El libreto original fue adaptado por el propio compositor y estructurado como una serie de números de canto y baile relacionados con elementos folclóricos vinculados a la zarzuela española.

La acción de la nueva *Duenna* transcurre en Sevilla, en torno a los amores de Don Antonio y Doña Luisa, contrariados por Don Jerónimo y consentidos por la celestinesca Dueña. Aunque aparentemente la farsa permanece intacta, hay sutiles diferencias con la pieza de Sheridan. Por ejemplo, el personaje de Isaac nunca se define abiertamente como judío sino como “pescadero portugués”<sup>68</sup>, también se eliminan algunos personajes y se recortan escenas, como el primer encuentro de Don Isaac y La Dueña.

Junto a estos cambios anecdóticos, hay otros mucho más relevantes, como la actualización de Don Jerónimo, que podría evocar la figura tutelar del propio Schoenberg, o el autoritarismo paternalista del régimen español post-guerra civil. Además, la ópera de Gerhard se preocupa de aspectos sociales ante los cuales los personajes originales permanecen impasibles. Así, el extraordinario final del primer acto presenta la diferencia abismal que existe entre la clase alta, despreocupada e indiferente,

---

<sup>67</sup> DREW D. *Cuatro etapas hacia un estreno mundial. La Dueña*. Programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Temporada 1992. p. 7.

<sup>68</sup> Ibid. p. 16.



y los mendigos que acosan a las damas y caballeros con evidente violencia, en un alarde dramático verista que el teatro de Sheridan jamás hubiese soñado.

En lo musical, la partitura es claramente tonal, con un perfecto equilibrio armónico entre el diálogo y los números cantados. Unas veinte canciones, duetos y conjuntos han sido estructurados sobre un entramado musical post-straussiano y post-berguiano, junto a magníficas escenas de masas que recuerdan a Verdi o a Musorgsky. Los mendigos no vuelven a verse pero, en el último acto, cuando Don Jerónimo reúne a todos los privilegiados para celebrar la boda, los sin techo reaparecen sutilmente, a través de la orquesta.<sup>69</sup>

Por entonces, la actividad creativa de Vaughan Williams estaba centrada en su gran proyecto iniciado cuarenta años atrás, *The Pilgrim's Progress*, basado en la obra del autor puritano del siglo XVII, John Bunyan, cuyo estilo realista, directo y no exento de humor cautivó al compositor, empeñado en musicar este libro emblemático de espiritualidad.

El relato de Bunyan está configurado en dos partes. En la primera, escrita en la prisión de Bedford, entre 1667 y 1692, se narra el viaje de iniciación de Cristian hasta llegar a la tierra deseada; mientras la segunda, redactada años después, describe el viaje de su mujer, Cristiana, y sus hijos, a través de los mismos parajes, el Valle de la Sombra o la Feria de las Vanidades, hasta alcanzar el Valle de la Felicidad. Con ello, Bunyan da a entender que la mujer, como el varón, puede ser una valiente peregrina en busca de la salvación.

---

<sup>69</sup> Ibid. p. 13



con respecto a sus últimos trabajos. En efecto, allí estaba la pastoral *The Shepherds of the Delectable Mountains*, escrita muchos años atrás, también había trozos de la *Tallis Fantasia* y de la *Quinta sinfonía*, lo cual produjo la impresión de ser una obra construida con retazos de música temprana, algo desfasada y no aceptada cómo original.<sup>71</sup>

¿Porque estuvo el agnóstico Vaughan Williams obsesionado durante toda su vida por la obra alegórica de Bunyan? La respuesta está probablemente en la mezcla de simbolismo poético y realismo cotidiano que impactó al compositor. La cohabitación de fe y debilidad en el ser humano le inspiró tal ternura que dedicó toda su energía a escenificar la patética búsqueda de la salvación por parte del hombre. En este sentido, *The Pilgrim's Progress* se inscribe en la larga relación de óperas de iniciación que tratan de la purificación por caminos de sufrimiento, como los dramas musicales de Wagner, *La flauta mágica* de Mozart, *La mujer sin sombra*, de Strauss, *The Travelling Companion*, de Stanford, *Therese* o *Saint Mary in Aegypt*, de John Tavener, las óperas acuáticas que identifican al mar con una metáfora de travesía vital, o las psicológicas de Michael Tippett, cuyos personajes buscan, de la mano de Carl Jung, la auto-superación.

A lo largo de *The Pilgrim's Progress* planea la sombra de Milton, autor de grandes obras épico-religiosas que tratan del derecho de todos los seres humanos a conseguir la salvación, independientemente de cuál sea su religión. Por eso, el compositor cambió el nombre del protagonista con respecto al original.

---

<sup>71</sup> CONNOCK S. *Vaughan Williams: The Pilgrim's Progress*. 9625-2. Chandos. UK, 1998. p. 7.

Yo, a propósito, no llamé al Peregrino, Cristian, porque quería que la música fuese universal y aplicable a cualquiera que aspire a una vida espiritual, ya sea cristiano, judío, budista, sintoísta o adventista del quinto día.<sup>72</sup>

La música de esta enorme alegoría es la lírica de la épica en continua evolución, desde raptos espirituales hasta heroicas fanfarrias, pasando por todos los colores de la Feria de las Vanidades o las expansiones pastoriles de las Montañas Deliciosas. Entre los momentos memorables de la obra, sobresale la *Vanity Fair*, que destila malicia, hipocresía y lujuria en contraposición a la atmósfera contemplativa del resto; pero el verdadero centro emocional se encuentra en el monólogo del acto III, donde el peregrino cae en la desesperación y exclama, como Cristo en la cruz, “¡Mi Dios!, ¡Mi Dios! Mira hacia mí. ¿Por qué me has abandonado?”<sup>73</sup>

Vaughan Williams siempre supo que la suya no era una obra convencional; insistía en llamarla *morality* en vez de ópera y en representarla como un rito de iniciación. Quizás aquí esté la clave para lograr una producción exitosa, con una escenificación alejada de todo realismo, concebida como un sueño irreal y simbólico a través de una puesta en escena conceptual, tomando como única referencia la maravillosa música de nobleza sobrehumana que emana raudales de luz y esplendor.

El Festival of Britain también anunció un premio para óperas noveles, que recayó en cinco obras relacionadas entre sí por sus temas revolucionarios y progresistas, en contraste con su conservadurismo musical. *A Tale of Two Cities*, de Arthur Benjamin, *Nelson*, de Lennox Berkeley, *Wat Tyler*, de Alan Bush, *Beatrice Cenci*, de Bertold

---

<sup>72</sup> I, on purpose, did not call the Pilgrim, Christian, because I want the music to be universal and apply to anybody who aims at the spiritual life, wether he is a Christian, Jew, Buddhist, Shintoist or 5<sup>th</sup> Day Adventist. VAUGHAN WILLIAMS R. Carta de Vaughan Williams a Rutland Boughton, mayo, 1951, en CONNOCK S. *Vaughan Williams: The Pilgrim's Progress*. 9625-2. Chandos. UK, 1998. p. 8.

<sup>73</sup> “My God ! My God! Look upon me. Why hast thou forsaken me?”  
*The Pilgrim's Progress*. Acto III, escena 2.

Goldsmith, y *Dreidre of the Sorrows*, de Karl Rankl, fueron estrenadas bajo distintas circunstancias, a excepción de la última que nunca llegó a ser escenificada.

*A Tale of Two Cities*, estrenada en 1957, en el Sadler's Wells, está basada en la novela del mismo nombre de Charles Dickens, ambientada en el París y Londres dieciochesco durante los días de la Revolución Francesa, con una acción dramática reducida a seis escenas en el libreto de Cedric Cliffe, que condensa eficazmente el relato original. La música directa, melódica y sin demasiadas complicaciones armónicas, se adapta eficazmente a las distintas situaciones dramáticas, con acertadas intervenciones del coro en las escenas revolucionarias y del tribunal.<sup>74</sup>

En cambio, *Wat Tyler*, del comunista Alan Bush, representa el nuevo concepto de ópera política, concebida como “algo más que un pasatiempo agradable”.<sup>75</sup> Bush, que se había iniciado en el género con una trilogía infantil, evolucionó pronto hacia obras de mayor envergadura, como *Wat Tyler*, estrenada en Leipzig por sus connotaciones políticas, referidas a la protesta de un ciudadano del condado de Kent, en rebelión contra las injustas leyes de vasallaje medieval.<sup>76</sup> A esta le siguieron *Men of Blackamoor* (1956), *The Sugar Reapers* (1966), y *Joe Hill, the Man who Never Died* (1970), donde las canciones populares se identifican con las clases trabajadoras y el coro se convierte en protagonista de un enfrentamiento entre empleados y patronos que no se libra en igualdad de condiciones.

---

<sup>74</sup> GOODWIN N. *Tale of Two Cities*, A. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV. op.cit. p. 637.

<sup>75</sup> HALL. D. *More Than a Pleasant Way to Pass the Time? Alan Bush and Socialist Music Between the Wars*. op.cit. [http://www.alanbushtrust.org.uk/articles/article\\_dhall.asp?room=Articles](http://www.alanbushtrust.org.uk/articles/article_dhall.asp?room=Articles) 15/03/2006

<sup>76</sup> COLE H. *Bush, Alan*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I. op.cit. pp. 655-6.

El otro galardón otorgado por el Festival of Britain recayó en la ópera historicista *Nelson*, del noveno conde de Berkeley, con libreto de Alan Pryce-Jones, que trata del conflicto personal del famoso almirante, obligado a escoger entre el amor adultero hacia lady Hamilton, esposa del embajador inglés en la corte de Nápoles, y su deber militar. Berkeley estudió en París con Nadia Boulanger y compartió la vida con Benjamin Britten hasta que éste le dejó por el tenor Peter Pears. Compositor tonal en sus comienzos, derivó hacia la atonalidad en los años cincuenta, coincidiendo con su adaptación a una vida más burguesa. Durante la guerra se casó con su secretaria, se hizo católico y tuvo tres hijos, pero nunca perdió su admiración por el antiguo amigo, brillante y admirado, mientras él seguía trabajando duramente para probar su categoría como compositor.<sup>77</sup>

Sus cuatro óperas, aunque comparten un mismo carácter íntimo y un estilo impresionista, pertenecen cada una a una categoría temática distinta. *Nelson* plantea un poderoso conflicto histórico de gran potencial dramático; *Dinner Engagement* (1954) es una farsa doméstica con libreto de Paul Dehn; *Ruth* (1956), una ópera bíblica con libreto de Eric Crozier, donde se introducen referencias muy actuales al tema de las relaciones entre árabes y judíos; y *Castaway* (1967), también con libreto de Dehn, se inspira en un episodio de *La Odisea*, adaptado con la meticulosidad del orfebre pero sin la brillantez ni la originalidad del genio verdadero.

Por último, *Beatrice Cenci*, de Bertold Goldsmith, toma como modelo un drama romántico de Percy Bysshe Shelley, ambientado en Roma durante el papado de Clemente VIII, basado en la historia real de una joven de dieciséis años ajusticiada junto a su

---

<sup>77</sup> Lennox Berkeley. *Composer of the Week*. Programa radiofónico de la BBC emitido en noviembre de 2003.

madrastra por matar a su padre, después de muchas denuncias de acoso sexual.<sup>78</sup> En la actualidad, el interés de la obra ha aumentado en relación con el auge de la violencia doméstica, pero hace más de medio siglo, Goldschmidt y su libretista Martin Eslin, hicieron gala de una premonitoria sensibilidad al referirse a una niña capaz de inmolarse antes que perder su dignidad.

En diferentes momentos de la obra, los autores introducen tres poemas de Shelley. El primero lo canta un tenor durante una fiesta: “*Thou art fair and few are fairer*” (acto I); el segundo, en el momento de supremo dolor de Beatrice después de la violación: “*Rough wind that moanest loud grief too sad for song*” (acto II); y el tercero, en la tierna despedida del último acto: “*False friend, wilt thou smile or weep*”.<sup>79</sup>

### 3.2. La ópera neoclásica.

En cuanto a lo estrictamente musical, la ópera inglesa de posguerra se limitó a seguir los dos caminos marcados por la creatividad mundial: el dodecafonismo de Schoenberg y el neoclasicismo renovado, representado por Igor Stravinsky, como reacción ante las disonancias de la Escuela de Viena. Stravinsky, nacido en Rusia y afincado en los Estados Unidos, fue autor de seis óperas, con textos en varios idiomas (ruso, latín, inglés y francés) que ocupan una parcela relativamente pequeña de su vasta producción. Entre ellas, *The Rake's Progress* (1951), fue compuesta sobre un magnífico libreto en inglés de Wyston Hugh Auden, que supuso un punto de inflexión en la evolución literaria de la ópera, no sólo en el ámbito británico, sino también a escala mundial.

---

<sup>78</sup> DÜMLING A. *The Discovery of an Opera. Beatrice Cenci*. S2K 66836 Sony. UK, 1995. pp. 11-13.

<sup>79</sup> KEEFE B. *The Discovery of an Opera. Beatrice Cenci*. op.cit. p. 16

Existen pocos ejemplos de total coherencia artística entre libretista y compositor, representados por algunos emblemáticos binomios, como Strauss/von Hoffmansthal, Mozart/Da Ponte, Gilbert & Sullivan y también Igor Stravinsky y Wystan Hugh Auden autores de *The Rake's Progress*, que llevaron a cabo un ejercicio estilístico voluntario para adecuarse mutuamente en favor de una total cohesión.

Homosexual, misógino y activista político, Auden participó en la Guerra Civil española, como muchos artistas de su misma ideología. En 1939, emigró a Estados Unidos de América, donde escribió su extensa obra poética, varias piezas dramáticas y algunos libretos de ópera en colaboración con su compañero sentimental, Christopher Isherwood, y el hombre de teatro Chester Kallmann, que marcaron un hito en la producción operística universal. Pero ¿por qué un autor de su importancia quiso emprender el trabajo de libretista tan poco prestigioso literariamente? La respuesta aparece en una conferencia pronunciada en memoria de T. S. Eliot, en Canterbury, en 1968.

A juzgar por la poesía que han escrito, todos los poetas modernos que admiro parecen compartir mi convicción de que en esta época la poesía destinada a la lectura o el recitado, ya no puede escribirse en un estilo Elevado o siquiera dorado, sólo en uno Gris (“Drab”), utilizando estos términos como los utilizó el profesor C. S. Lewis. Por estilo gris me refiero a un sosegado tono de voz que deliberadamente evita llamar la atención sobre sí, como Poesía con una P mayúscula, y es modesto de gesticulación. Siempre que un poeta moderno eleva su voz me hace sentir vergüenza, como un hombre que llevara peluca o zapatos con alzas... Lo que he tratado de demostrar es que, en tanto que forma artística basada en las palabras, la ópera es el último refugio del Estilo Elevado, el único arte al cual un poeta nostálgico de tiempos pasados -aquellos en que los poetas podían escribir tranquilamente de manera grandiosa- aún puede contribuir, siempre que haga el esfuerzo de aprender el *metier* y tenga un compositor en el que pueda creer.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> AUDEN W.H. *The Secondary Worlds. The World of Opera*. Ciclo de conferencias en memoria de T.S. Eliot. Canterbury, 1968. A Random House Book. NY, 1968. pp.115-6.



Los magníficos libretos de Auden, destinados a compositores “en quien puede creer”, se remontan al *Paul Bunyan* de Britten (1941), continúan con el *Rake's Progress* de Stravinsky (1951), *Elegy for young Lovers* (1961) y *The Bassarids* (1966), de Hans Werner Henze; una adaptación de *Love's Labour Lost*, de Nabokov (1973); los textos de *The Entertainment of the Senses*, de Gardner (1974); y dos poemas suyos incluidos en la comedia musical *The Man of La Mancha*, que presentan de forma humorística las excelencias de la Edad de Oro, admirada por toda la civilización occidental.

El nombre de Auden fue sugerido a Stravinsky por Aldous Huxley, cuando el compositor decidió escribir una nueva ópera inspirada en una serie de grabados del pintor William Hogarth, exhibidos en el Arts Institute de Chicago, en mayo de 1947, que constituyen la visión británica del eterno tema del comercio con el mal.<sup>81</sup> La primera manifestación del mito faústico en las Islas se remonta al siglo XVI, seguida muy de cerca en el tiempo por *The Tragical History of Dr. Faustus*, de Christopher Marlowe, y, ya en el siglo XIX, por el *Fausto* de Goethe, la más influyente versión continental del mito, adaptada musicalmente por los franceses, Gounod y Berlioz.

El libreto de Auden se terminó en marzo de 1948, con la colaboración de Chester Kallman que dio el toque dramático al conjunto. A partir de entonces, el asesor musical Robert Craft se dedicó a leer en voz alta el texto, para que el compositor pudiese captar la acentuación y entonación inglesas. Una vez concluida la partitura la obra se estrenó en la Bienal de Venecia de 1951.

---

<sup>81</sup> La serie de William Hogarth, *The Rake's Progress*, se compone de ocho cuadros pintados entre 1733-4, actualmente en el museo John Sloane de Londres.

En la serie pictórica de Hogarth, actualmente expuesta en el Sloane Museum de Londres, se refleja un nuevo espíritu filantrópico que confiere utilidad al arte mediante la presentación de modelos edificantes de comportamiento. Así, los grabados de *La carrera del libertino*, presentan una historia moral fácilmente comprensible, distribuida en ocho escenas de contenido social: I- *El libertino toma posesión de su herencia*. II- *El “lever”*, donde los aduladores intentan beneficiarse de la recién adquirida herencia de Tom. III- *La taberna*, escenario de todas las depravaciones londinenses. IV- *El arresto por deudas*. V- *El matrimonio de conveniencia*, con una vieja rica para recuperar los bienes perdidos. V- *En una casa de juego*, donde el libertino pierde su segunda fortuna. VI- *La prisión de Fleet*. Tom es arrestado por deudas de juego. VII- *El manicomio de Bedlam*, donde el libertino permanece después de perder la razón.

Aunque los ocho grabados de Hogarth no se corresponden con las nueve escenas de la ópera, sí comparten el espíritu de la Inglaterra dieciochesca que el compositor buscaba desde su llegada a América, algún tiempo atrás.<sup>82</sup> Todo en la obra se inspira en el pasado y responde a una tradición, no sólo los nombres y la configuración de los personajes, en la línea de una de las piezas dramáticas más famosas del período, *The School for Scandal* (1777), de Robert Brinsley Sheridan, sino también el contenido picaresco, la intención moral y, en última instancia, el esquema belcantista estructurado en recitativos, arias y conjuntos que, lejos de ser reconstrucciones o retornos al pasado, se adecuan a un nuevo lenguaje musical.

Por otra parte, al convertir las imágenes pictóricas en texto dramático, la corrosiva sátira cedió protagonismo a algunos temas universales de mayor calado social, como la eterna

---

<sup>82</sup> MARTÍN BERMÚDEZ S. *El porqué y el cómo de The Rake's Progress*. Programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid. *The Rake's Progress*. Temporada 1996. p. 10.

confrontación entre la tranquila vida del campo frente a los peligros de la ciudad o la cuestión filosófica del comercio con el mal. Sin embargo, la verdadera originalidad del libreto consiste en presentar estos conflictos a través de las vidas de personajes ordinarios, que sufren, se ilusionan, formulan deseos y promesas incumplidas a lo largo de un tiempo real, distinto al tiempo de la imaginación.

Para componer *The Rake's Progress*, Stravinsky acudió musicalmente a antiguas convenciones y principios del teatro dieciochesco, modificadas y adaptadas a su propio estilo, tal como confió a Robert Craft:

Puesto que yo había elegido una obra de tema histórico, decidí asumir- y eso lo consideré de lo más natural- las convenciones de la época en la que se sitúa la acción. En consecuencia, *The Rake's Progress* es una obra de convenciones y hay que tener en cuenta que éstas han sido objeto de condena en todos los círculos respetables (esto es progresistas) por considerar que son letra muerta desde hace mucho tiempo. Al volver a utilizarlas, no he intentado adaptarlas al gusto actual o hacerlas modernas- eso habría sido francamente contradictorio-; carezco de la ambición de ser un reformador, al menos en la medida de un Gluck, un Wagner o un Berg .<sup>83</sup>

Entre los seres que pueblan este jardín imaginario figuran Tom Rakewell y su “sombra” Nick Shadow. El primero, en la tradición amatoria de Adonis, Orfeo, Fausto o Don Juan, mientras el segundo, mezcla de Mefistófeles y Leporello a la inglesa, representa el elemento tenebroso, convertido en un demonio maligno propio de la macabra corriente del desenfreno, que en las postrimerías del romanticismo se utilizó dramáticamente para enfrentar el bien y el mal.

Los demás personajes, se inscriben en la vida cotidiana del siglo XVIII o bordean el más puro surrealismo. La pobre Sarah de los grabados de Hogarth es la joven Anne

---

<sup>83</sup> STRAVINSKY I. *Themes and Episodes*. Knopf. NY, 1966, en MARTÍN BERMÚDEZ S. *El porqué y el cómo de The Rake's Progress*. Programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid. op.cit. p.13.

Truelove, una buena chica de familia rural acomodada que intentará ser redentora por amor; la anciana rica, con quien se casa Tom, es Baba la Turca, una exótica mujer barbuda que representa todas las transgresiones al margen de la convención social; el padre de Anne no es un tirano, sino un hombre sensato que sólo pide a Tom asumir sus responsabilidades antes de casarse, pero la respuesta del joven pretendiente no puede ser más irresponsable: “A la fortuna me confío”, para añadir poco después, “Ojalá tuviera dinero”.<sup>84</sup>

Las ocho escenas del libreto de Auden se inician en el jardín de los Truelove, en una gloriosa tarde de primavera, cuando Tom expresa su primer deseo: vivir sin trabajar. En ese instante aparece en escena el maligno Nick Shadow, bajo la apariencia del portador de una inesperada herencia. A partir de entonces, la acción se traslada al Londres dieciochesco donde Tom abandona definitivamente la sensatez en los episodios del burdel de Mother Goose, la esperpéntica mujer barbuda y la fantástica máquina capaz de convertir las piedras en pan, que, al no aparecer en los grabados de Hogarth, es un trasunto faustico y mozartiano, donde un Nick Shadow, en la línea de Mefistófeles o Leporello, despiertan en el protagonista un idealismo capaz de llevarlo a la ruina en la escena de la subasta fatal.

Un año después, en el cementerio, Tom y Shadow negocian la salvación del primero, pero en el último momento, con la condena ya decidida, se oye la voz de Anne llamándole desde el amor. Tom se aparta del pecado y acepta el regreso a lo establecido, aunque para ello tenga que pagar el alto precio de su salud mental. El abismo existente

---

<sup>84</sup> “I entrust myself to fortune”. “I wish I had money”. *The Rake’s Progress*. Recitativo y aria de Rakewell. Acto I, cuadro 1.

entre sus ilusiones y la realidad le conduce al manicomio de Bedlam donde, en una *mad scene* antológica, creyéndose Adonis enamorado de Venus, no es nadie en realidad.<sup>85</sup>

En el inicio de la obra hay un elogio a la Edad Dorada, ese reino de la imaginación donde todos nuestros secretos deseos se cumplen, pero que está muy lejos de la realidad.<sup>86</sup>

Anne: Ya están verdes los bosques, juegan aves y bestias,  
esta fiesta de mayo todos guardar desean;  
con fragantes perfumes y gritos de entusiasmo  
la tierra resplandece tras meses de marasmo.

Rakewell: La Reina chipriota, al llegar la estación,  
transforma con hechizos nuestro mundo mortal,  
zagalas a sus ninfas abrazan con pasión:  
así la Edad de Oro se restaura tal cual.<sup>87</sup>

El resto de la acción se desarrolla durante un año y un día: primavera (amor de Tom y Anne, llegada de Nick), verano (el prostíbulo), otoño (Anne decide ir en busca de Tom y presencia su fatal progresión), invierno (vida conyugal de Tom y Baba, Nick trae la máquina de hacer pan), nueva primavera (subasta de los bienes de Tom, escena del cementerio). Se trata, evidentemente de una acción cíclica que va del amor idílico a la catástrofe, pero sin acabar en completa tragedia, pues la no muerte de Tom abre la puerta a una posible redención y permite a los personajes, según las convenciones dieciochescas, reunirse en un epílogo feliz, donde no falta el mensaje moralizador. En el

---

<sup>85</sup> TARUSKEN R. *Rake's Progress, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. III.* op.cit. pp. 1221-2.

<sup>86</sup> GRIFFITHS P. *The Rake's Progress.* Cambridge Opera Handbooks. UK, 1982. p. 64.

<sup>87</sup> Anne: The Woods are green and bird and beast at play  
For all things keep this festival of May;  
With fragrant odours and with notes of cheer  
The Pious earth observes the solemn year.  
Rakewell: now is the season when the Cyprian Queen;  
With genial charm transforms our mortal scene,  
When swains their nynyfs in fervent arms enfolde,  
And with a kiss restore the Age of Gold.

trazo de ese círculo está el sentido trágico de la obra, más allá de la simple moralina y muy cerca de lo que normalmente se conoce como destino o fatalidad.



*The Rake's Progress*. Versión escénica de Robert Lepage.

La crítica reaccionó con perplejidad ante el audaz planteamiento y definió la ópera como un moderno *pasticcio*, pero al dar los analistas el nombre del modelo imitado, cada uno citó a un autor distinto, porque las fanfarrias a lo Monteverdi, las arias *da capo* o el uso del recitativo *secco*, lejos de ser un *revival*, son Stravinsky de principio a fin.<sup>88</sup> En su música están presentes: Mozart, el Tchaikovsky pushkiniano y la tradición baladista inglesa, con una sonoridad totalmente nueva que inaugura la senda del neoclasicismo de rasgo neobarroco, enfrentado a la extrema subversión estética de obras mucho más vanguardistas, cercanas al serialismo dodecafónico, que con el paso de los años han ido evolucionando hasta desembocar en el eclecticismo actual.

---

<sup>88</sup> MARTÍN BERMÚDEZ S. *El porqué y el cómo de The Rake's Progress* (nota 1) Programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid. op cit. p. 10.

#### 4. LA ÓPERA LITERARIA

En 1951, después de una larga enfermedad, murió la esposa de Vaughan Williams que, liberado y rejuvenecido, emprendió una etapa de trabajo renovado, viajes e incesantes honores junto a su nueva esposa, Ursula Wood. En 1958, estrenó su *Novena sinfonía*, más oscura y reflexiva, e inició la composición de una ópera basada en las baladas *Thomas the Rhymer* y *Tam Lin*, pero en la noche del 25 de agosto de 1958, después de retirarse placidamente pensando en su jornada del día siguiente, falleció antes del amanecer.<sup>89</sup>

Después de la muerte del Maestro, su nombre pareció olvidarse. Sin embargo, gracias a la biografía escrita por su viuda y a los trabajos de investigación de Michael Kennedy, el interés por su música prendió de nuevo entre las nuevas generaciones, que nunca sintieron rechazo hacia su persona, equidistante de posiciones demasiado reaccionarias o demasiado progresistas. La música de Vaughan Williams conecta con los jóvenes porque expresa todas las sutilezas del carácter británico, incluido el peso de cierta rusticidad que emana de la paz de la campiña inglesa, sin renunciar a la emoción de momentos puntuales, como la pelea, en *Hugh the Drover*, o la búsqueda de Falstaff, en *Sir John in Love*, descriptivos y sugerentes de una verdadera realidad local.<sup>90</sup>

A partir de entoces, los ingleses, que siempre habían sido anfitriones de la ópera continental, se convirtieron en nuevos referentes universales, gracias al trabajo de una generación de compositores y libretistas de prestigio, capaces de crear una ópera “nueva” basada, no sólo en el folclore y pintoresquismo popular, sino en la excelente

---

<sup>89</sup> HEFFER S. *Vaughan Williams*. op.cit. p. 145.

<sup>90</sup> BRIAN H. *Havergal Brian on Music. Vol I. British Music*. Toccata Press. Londres, 1986. p. 315.

calidad de su literatura nacional, secularmente desaprovechada y ahora convertida en espacios musicales idóneos para el desarrollo de una ópera moderna, caracterizada por lo que de diferente tiene en relación con las demás.

#### 4.1. Benjamin Britten como referente mundial.

La actitud imitativa desapareció en la ópera inglesa después de la terrible experiencia bélica mundial pero, en cambio, surgió un gran vacío que no se llenó del todo hasta la aparición de la figura inclasificable de Benjamin Britten, apreciada tanto por vanguardistas como por conservadores. A pesar de ser un personaje conflictivo para la época por sus tendencias socialistas, pacifistas y homosexuales, nunca abandonó la idea de restaurar la brillantez y credibilidad de la ópera inglesa como vehículo idóneo para expresar verdades fundamentales y luchar contra posiciones intolerantes.

Sin querer disminuir la importancia de otros compositores contemporáneos, la significación de Britten como referente universal de la ópera moderna ha sido unánimemente aceptada en la actualidad. Según Martin Cooper, crítico del *Musical Times*, “es el primer estilista que la vida musical inglesa ha conocido desde Purcell”.<sup>91</sup> Aunque siempre mantuvo las tonalidades, a partir de 1955 utilizó técnicas dodecafónicas, sin perder la consonancia entre las tendencias diatónicas y cromáticas. Temáticamente buscó la inspiración en lo raro, lo ambiguo, lo diferente e investigó en el conflicto que surge al chocar las convenciones sociales con el instinto individual, dando lugar a conductas esquizoides en personajes retratados a través de una música de alta tensión.

---

<sup>91</sup> COOPER M. Musical Times, en LIBERMAN A. *En los márgenes de la música*. Simancas Ediciones. Madrid, 1998. p. 169.



#### 4.1.1. Obras de juventud.

Britten nació el 22 de noviembre de 1913, en Lowenstoft, Suffolk. Niño precoz, muy pronto descubrió la música de Frank Bridge, compositor inglés del período de entreguerras, de quien aprendió a ser pulcro, exacto, concienzudo y a no escribir jamás una nota sin intención. A los diecisiete años, el joven Britten obtuvo una beca para estudiar en el Royal College of Music, cuyo ambiente demasiado convencional cambió por los estudios cinematográficos de la GPO Unit (Oficina General de Correos), donde coincidió con Wystan Hugh Auden, autor de los textos de su primer ciclo de canciones, *On this Island*.<sup>92</sup>



Benjamin Britten y Wystan Hugh Auden

---

<sup>92</sup> WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 411.

En 1936 ocurrieron importantes acontecimientos en Europa que demandaron la atención del joven contestatario. En Barcelona, Britten conoció a Lennox Berkley y de aquel feliz encuentro nació una relación sentimental efímera, que cristalizó en la suite orquestal *Mont Juic*, con dos danzas escritas por cada uno de ellos y una música deliciosa, en absoluto contraste con la atmósfera tensa pre-revolucionaria que se vivía entonces en España.

Al año siguiente, Britten compuso su obra maestra de juventud, *Variations on a Theme of Frank Bridge*, y conoció al tenor Peter Pears, quien no sólo se convirtió en su compañero sentimental de por vida, sino también, en su inseparable colaborador. Junto a Pears, se mudó a un viejo molino en Snape, en su Suffolk natal, para dedicarse de lleno a la composición con la extraordinaria colaboración de Imogen Holst, hija de Gustave Holst. Pero a finales de los años treinta, la situación política europea se ensombreció tanto que algunos artistas británicos decidieron emigrar a América. Auden y Christopher Isherwood fueron los primeros en partir, seguidos por Britten y Pears, después de que el compositor Michael Tippett fuera puesto en prisión como objetor de conciencia.

Durante su estancia en el nuevo continente, Britten y Pears se movieron entre Canadá y Estados Unidos, pero a diferencia de Auden e Isherwood, que se adaptaron al Nuevo Mundo hasta el punto de convertirse en ciudadanos americanos, ellos siempre desearon volver a Inglaterra. Cuando estaban a punto de emprender el regreso, la Universidad de Columbia de Nueva York encargó al compositor su primera obra dramática, *Paul Bunyan*, una opereta coral con textos de Auden en torno a un legendario leñador gigante, nuevo héroe y mito moderno posterior a la Revolución Industrial

En *Paul Bunyan* (1941), Britten presentó por primera vez la figura del *outsider* como protagonista absoluto de la acción dramática, un ser diferente que destaca de la masa gris por sus proporciones gigantes y por su incontestable autoridad. A partir de entonces, todos sus personajes arrastrarán el peso de la singularidad, unas veces en clave de tragedia y otras, con fresco lirismo e ironía sutil.

La obra, dividida en un prólogo y dos actos, no fue aceptada unánimemente porque el mítico personaje de dimensiones gigantescas se representaba con una voz en “off”. En la primera parte, se describe el bosque salvaje de América donde habita una comunidad regida por Bunyan, autoridad máxima encargada de organizar el trabajo. En la segunda, el protagonista se enfrenta a una insubordinación laboral, que termina cuando uno de los empleados es nombrado funcionario en Washington; y otro, cocinero en Manhattan; entonces, Bunyan da por finalizada su tarea y se retira dejando a los colonos en paz.<sup>93</sup>

Cuando Britten y Pears estaban a la espera de su repatriación, se toparon, en un número atrasado del periódico *The Listener*, con un artículo de Edward Morgan Forster sobre el poeta de Suffolk, George Crabbe. Pears buscó, en una librería de viejo, un ejemplar de la obra de Crabbe donde aparecía el poema, *The Borough (El Burgo)*, que narra la tragedia del viejo pescador Peter Grimes acosado por todo un pueblo hasta la muerte y, entusiasmados por el descubrimiento, decidieron convertir la historia en ópera.<sup>94</sup>

A principios de 1942, el director Serge Koussevitsy ofreció al joven compositor una subvención para terminar la obra, a condición de dedicarla a la memoria de su esposa

---

<sup>93</sup> WHITHALL A. *Paul Bunyan .The New Grove Dictionary of Opera.Vol.III.* op.cit. p. 920.

<sup>94</sup> REED P. *Visiones Ardientes.* Programa del Teatro Real de Madrid. *Peter Grimes.* Temporada 97/98. p. 104.

recién fallecida.<sup>95</sup> En abril de aquel mismo año, Britten regresó a Londres, donde empezó a perfilar, en colaboración con el libretista Montagu Slater, la historia y los caracteres de su nueva ópera. Por entonces, también creó la música incidental de *The Rescue*, una dramatización radiofónica de Edward Sackville basada en las últimas jornadas de *La Odisea*, y, al mismo tiempo, terminó la factura de *Peter Grimes*, estrenada en el Sadler's Wells el 7 de junio de 1945 y en el Covent Garden, en la primavera de 1946. Los hechos extraordinarios que acaecieron en esa noche triunfal, alteraron para siempre el curso de la ópera nacional y consolidaron al compositor como incuestionable referente universal.

#### 4.1.2. Una ópera de gran repercusión.

Con *Peter Grimes*, Benjamín Britten alcanzó, definitivamente, la universalidad, a través de la historia de un viejo pescador, ambiguo, transgresor y éticamente ambivalente, cuya tragedia personal tiene dos lecturas distintas, una sociológica y otra psicológica. La sociológica se centra en una visión verista del drama, convertido en alegoría del enfrentamiento entre un individuo distinto y una sociedad contraria a lo políticamente incorrecto. Peter Grimes es la víctima de una comunidad cruel y vengativa que persigue a quien se sale de las convenciones establecidas, como si se tratara de un foco infeccioso que debe ser eliminado del cuerpo social. En cambio, la visión psicológica del drama se concentra en los rasgos patológicos del personaje central, sociópata, narcisista, egoísta y ambicioso, que desprecia la mediocridad del resto de la aldea, como símbolo de todo lo siniestro y ominoso.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Ibid. p. 105

<sup>96</sup> LIBERMAN A. *En los márgenes de la música*. op.cit. p. 171

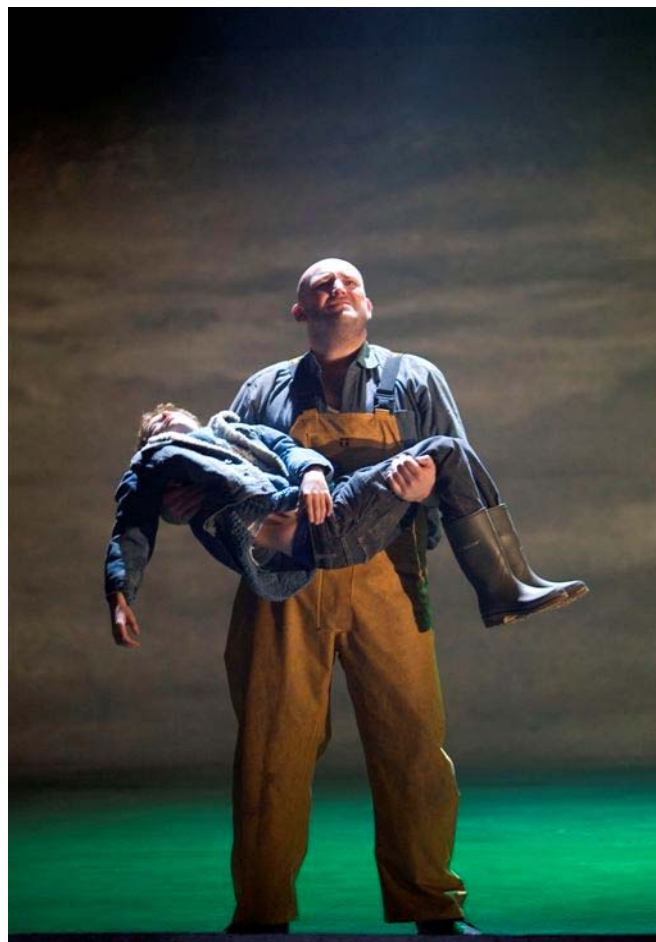
El libreto, ambientado en la costa oriental inglesa, alrededor de 1830, está dividido en un prólogo y tres actos de dos escenas, unidas por interludios orquestales que comentan o anticipan la acción. *Amanecer en la playa* anuncia un día gris que nada bueno presagia; *Tormenta*, agitado y siniestro, refleja la tormenta emocional que sacude el interior de Grimes en paralelismo con la turbulencia exterior; *Mañana de domingo*, en cambio, evoca un luminoso día festivo; la aterradora *pasacaglia*, permite imaginar lo que está sintiendo la víctima de la tragedia, el niño aprendiz; *Claro de luna*, retrata la aldea bañada por la luz lunar; y *Niebla* describe los remordimientos de Grimes a través de toda la música conectada con él.<sup>97</sup>

El sórdido argumento nos presenta al viejo pescador, Peter Grimes, sospechoso de la muerte de su joven grumete, un niño igual a todos los que aparecen obsesivamente en las obras de Britten como parábolas de la inocencia vulnerable y elementos estéticos de enorme ambigüedad. Enfrentada a la persona conflictiva, aparece la masa coral del pueblo que habita entre tinieblas, entregada a los vaivenes de la murmuración. Sólo Ellen Orford, la maestra, se ofrece para redimir a Peter pero, a la primera sospecha, no duda en condenarlo. “Grimes ha vuelto a las andadas!”<sup>98</sup> repiten todos y organizan una comisión para inspeccionar la vivienda del pescador. Al acercarse, Grimes se asusta, empuja al niño por la escollera y provoca su muerte. Inmediatamente se ordena la detención del pobre hombre que, desesperado, se hace a la mar para morir. Cuando desaparece, el pueblo retoma su ritmo habitual y todo vuelve a la normalidad como si nada hubiese pasado.

---

<sup>97</sup> REVERTER A. *El largo camino hacia la autodefinición.Orquesta*. Programa del Teatro de La Zarzuela de Madrid. *Peter Grimes*. Temporada 1991. pp. 10-12.

<sup>98</sup> “Grimes is at his exercise!” Leitmotif repetido a lo largo de la obra para condenar a Grimes, en MOREY M. *Entre tinieblas*. Programa del Teatro Real de Madrid. op.cit. p. 120.



*Peter Grimes. Opera North, 2006.*

La semilla de la tragedia aparece en el prólogo, germina durante la tormenta del acto I y llega a su punto álgido en el acto III con la aniquilación del protagonista. Más allá de la historia verista, la ópera se desplaza hacia el terreno de la pesadilla proyectada desde el punto de vista del perseguido, no de los perseguidores. Grimes se odia a sí mismo por ser diferente y por eso se dirige inexorablemente hacia su autodestrucción. Cuando desaparece, el pueblo reanuda su vida sin volver la vista atrás, como ocurre diariamente cada vez que un individuo asimila un juicio negativo e interioriza la opresión hasta tal punto de no reconocerla, dando paso a la violencia, a la debilidad y, en última instancia, a la autoaniquilación. La mayoría de los seres humanos sabe algo de esta experiencia, por eso tantas personas responden a la tragedia de Grimes con verdadera emoción,

incluido el mismo Britten que conocía bien el sufrimiento de ser distinto por su condición de pacifista y homosexual.<sup>99</sup>

Grimes busca un puerto en Ellen, la figura materna que salva al indefenso. Es la seguridad de la tierra frente al mar que permite adentrarse en la mente enferma del protagonista, aunque sus pretendidas raíces en tierra no sean más que fantasías irreales. La ruptura de Peter con la realidad llega a través de palabras potenciadas por una música que adquiere su valor en una especie de asimetría feliz, como en el dúo del prólogo, donde se produce una sensación de desajuste al cantar Ellen en un tono mayor y Grimes en modo menor.<sup>100</sup>

El mar también adquiere un nuevo y diferente protagonismo según el personaje que habla: maternal, terrorífico, cruel, cotidiano o ambiguo, como ocurre en el interludio del primer acto, donde la música del mar no es tonal ni atonal, no está en modo menor ni mayor, porque es todas las cosas a la vez. En cuanto a Grimes, su posición con respecto al mar es tan compleja como el resto de su personalidad, porque, aunque es el medio de vida que le permite ganarse la estima del resto de la comunidad, también es el mar de su locura donde yacen los muchachos que él maltrata.<sup>101</sup>

En *Peter Grimes* convergen una serie de influencias sabiamente asimiladas, entre las que destaca la ópera de George Gershwin, *Porgy and Bess*. Tanto en *Porgy* como en *Grimes*, los pescadores se presentan enfrascados en su quehacer cotidiano, la comunidad tiene un papel fundamental, los protagonistas quedan lisiados física o psicológicamente y las tormentas anticipan acontecimientos importantes que

---

<sup>99</sup> BRETT P. *La pertinencia de Peter Grimes*. Programa del Teatro Real de Madrid. op. cit. pp. 124-5.

<sup>100</sup> WHITE E. W. *Britten 's Peter Grimes*. 432 578- 2. Philips. Alemania, 1978. p. 12.

<sup>101</sup> IBÁÑEZ A. *Una ópera del mar. Peter Grimes*. Programa del Teatro Real de Madrid. op.cit. p. 137.

desembocan en un desenlace fatal. *Peter Grimes* también nos trae ecos del *Wozzeck* de Berg, de *Lady Macbeth* de Shostakovich, del *Rossenkavallier* de Strauss y de Verdi, en el aria visionaria del acto I, “*Now the Great Bear and Pleiades*”, que recuerda el aria “*Gia la pleiade ardente in me discende*”, del acto I de *Otello*.

*Peter Grimes* fue voluntariamente diseñada como ópera de números cerrados tratados con enorme habilidad para que no se percibieran las fisuras en el entramado final. A lo largo del desarrollo musical aparecen numerosos motivos recurrentes de dos tipos: los temático-rítmicos y los armónicos. Entre los primeros está la exclamación con que culmina la escena inicial del segundo acto: “Dios, ten misericordia de mí!” (“So God have mercy upon me!”), un grito desesperado ante lo inevitable construido con las mismas notas del motivo asociado al pueblo “Grimes ha vuelto a las andadas!” (“Grimes is at his exercise!”). De esta forma, Britten complica la idea wagneriana del *leitmotiv* al vincular dos significados diferentes a un mismo motivo, relacionado, al mismo tiempo, con los sentimientos de culpa de Grimes y con la condena por parte del pueblo.<sup>102</sup> En cambio, los motivos armónicos expresan el contraste entre las fantasías del protagonista, en tono mayor y los lugares cotidianos, en tono menor.

La partitura también es rica en efectos sonoros tomados de la vida cotidiana, muy frecuentes en el cine o la radio pero no en la convención operística. Entre ellos destaca el rondó “*Old Joe has gone fishing*” que se oye en la taberna (acto I), la música del servicio religioso dominical que sale del interior de la iglesia (acto II), la marcha militar y el redoble de tambor en la procesión a la choza de Grimes (acto II), las diferentes músicas de baile que se oyen en la sala de asambleas del ayuntamiento (acto III) y el

---

<sup>102</sup> ROSS A. *El Ruido Eterno*. Trad. Luis Gago. Seix Barral. Barcelona. 2009. p. 526.



sonido lúgubre de una bocina que adereza la búsqueda de Grimes en medio de la niebla, en la noche final.<sup>103</sup>

#### 4.1.3. Britten en Glyndebourne y Aldeburgh.

En el otoño de 1945, las instituciones británicas pidieron la colaboración de Britten para potenciar el Festival de Glyndebourne a través de la English Opera Company, dirigida por el compositor, John Christie, el empresario Rudolph Berg y Eric Crozier.<sup>104</sup> Con este motivo, se estrenó *The Rape of Lucretia* (1946), una ópera de pequeño formato pero de contenido profundo, especialmente adecuada para los modestos recursos del festival, con un doble reparto de ocho solistas entre los cuales Peter Pears, en el papel de coro masculino, afrontó heroicamente durante quince días las dos funciones diarias.

El libreto, estructurado en dos actos, fue encomendado a Ronald Duncan, poeta y dramaturgo involucrado en la revitalización del drama en verso y en temas de fe, que tomó como base literaria un drama de André Obey traducido por Eric Crozier, inspirado en el poema homónimo de Shakespeare, con pasajes incorporados de Tito Livio, Nathaniel Lee y Thomas Heywood.

La relación de Britten y Ronald Duncan también se materializó en la *Pacifist March* (1937), el *Wedding Anthem* (1949) y la música incidental de los dramas, *The Way to the Tomb* (1945) y *Stratton* (1949). Por su parte, Duncan es conocido en la actualidad

---

<sup>103</sup> WHITE E. W. *Britten's Peter Grimes*. 432 578-2. Philips. Alemania, 1978. pp. 11-12.

<sup>104</sup> WHITE E. W. *A History of English Opera*. op. cit. pp. 414-5.

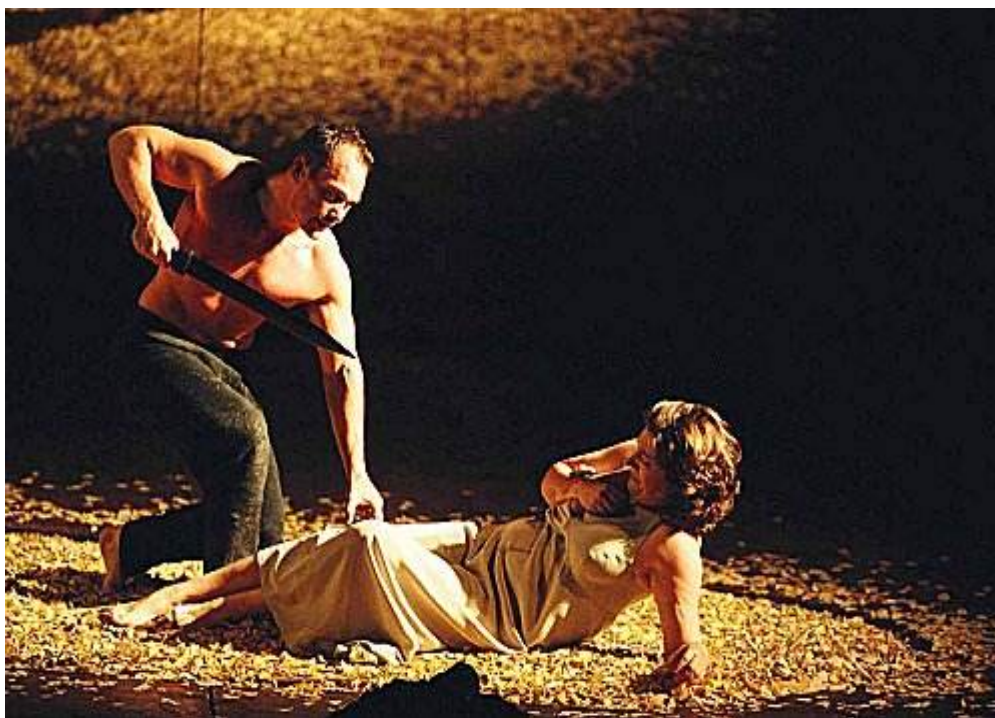
como libretista de *Christopher Sly* (1960) y *The Rebel* (1969), dos óperas menores de Thomas Eastwood.<sup>105</sup>

La idea de incorporar un coro masculino (tenor) y femenino (soprano), que completan el cuarteto vocal clásico con Lucretia (contralto) y Tarquinius (barítono), guarda alguna relación con la idea brechtiana del distanciamiento y permite un redescubrimiento de tiempos independientes en el relato y en la acción de donde emana la poderosa intensidad de la obra. Aparentemente distinta a *Grimes* en la forma, la obra sigue a la anterior en lo esencial a través de un mito heroico ambientado en el año 510 a C, en un campamento a las afueras de Roma, cuando los etruscos dominaban la ciudad.

La acción, inquietante y ambigua, se inicia con una conversación entre los generales Junius y Collatinus que entretienen al príncipe etrusco, Tarquinius, con charlas sobre sexo y moral. Ante la afirmación de que Lucretia es la única mujer virtuosa de la ciudad, Junius reta a Tarquinius a doblegar la virtud de la casta esposa de Collatinus, con el argumento de que la honradez es sólo falta de oportunidad. Durante la escena siguiente, Tarquinius intenta seducir a Lucretia y cuando ésta se niega, la viola. En el segundo acto, la esposa cuenta lo ocurrido a su marido, que lleno de comprensión la perdona, a pesar de lo cual ella se suicida después. A este contenido tan políticamente correcto, los autores agregaron un epílogo, *naive* e impropio de la época, en forma de brillante sermón religioso que da la clave para una segunda lectura mucho más compleja y alejada de la moral convencional.

---

<sup>105</sup> TÉLLEZ J. L. *La Crucifixión de Lucrecia*. Programa del Teatro Real de Madrid. *The Rape of Lucretia*. Temporada 2007-8. p. 67.



*The Rape of Lucretia*. ENO, 2006

Lucretia, acompañada por el arpa, cantaba su felicidad conyugal cuando Tarquinius entró en sus aposentos, acompañado por la percusión. A partir de entonces la inocencia femenina queda en entredicho, la ambigüedad se apodera de la escena y las sensaciones de pecado dominan el relato que hace a su marido, tras el cual, coro masculino y coro femenino contradicen sus palabras: “Nada impuro sobrevive/Toda pasión muere”<sup>106</sup>, con el ritmo frenético de la cópula en la orquesta. Lucretia ya no es una mujer distinta, es otra matrona más, corrupta y depravada, por eso decide poner fin a su vida, no por considerarse indigna ante su esposo, sino por haber perdido la singularidad. Una vez consumado el suicidio, la protagonista se proyecta sobre la imagen de Cristo como símbolo inaccesible del sufrimiento de los indefensos, reivindicación de la figura femenina y heroína clásica de grandeza universal.

<sup>106</sup> “Nothing impure survives/all passion perishes”. Interludio acto II, en JANSSEN P. *The Rape of Lucretia*. 100.560-2. Gala. Portugal, 2000. p.12.

También por entonces, Britten compuso una de sus obras más entrañables, la *Guía de orquesta para jóvenes*, o *variaciones y fuga sobre un tema de Purcell* (1946), donde se presentan los instrumentos de la orquesta por familias para que puedan ser apreciados por el público infantil. El tema de Purcell fue orquestado y adaptado a las características propias de cada instrumento en forma de trece variaciones sucesivas, que tratan de motivar y formar una nueva audiencia potencial. Sin embargo, el interés de Britten por la infancia trasciende la simple vocación pedagógica y se concentra en la capacidad estética y simbólica de la inocencia vulnerable como alegoría de un futuro esperanzador.

En 1947, se creó el Festival de Edimburgo como filial de Glyndebourne y alternativa a los festivales de Salzburgo y Bayreuth muy deteriorados por la guerra. Al mismo tiempo, Crozier y Britten formaron el English Opera Group, que debutó en Glyndebourne con *Albert Herring*, una ópera cómica de Britten con libreto de Crozier, basado en *Le Rosier de Mme. Hudson*, de Guy de Maupassant, al estilo de *Così fan tutte* de Mozart o *La novia vendida* de Smetana. En una entrevista concedida a Donald Mitchell, Pears también señaló la influencia de la película francesa *Le virtuos Isidore*, interpretada por Fernandel y dirigida por Bernard Deschamps, en 1932; sin olvidar la presencia continua del *Falstaff* de Verdi/Boito, cuyo libreto le fue suministrado a Crozier por Britten, como modelo.<sup>107</sup>

La obra aparece trasladada de la Normandía de Maupassant al pueblo imaginario de Lexford, en el Suffolk rural de Britten, con los nombres de los personajes tomados de la realidad. Así, Albert Herring era el propietario de una tienda cercana al hogar de

---

<sup>107</sup> REED P. *Benjamín Britten: Albert Herring. Sources and Genesis*. 70422 Collins Classics. Londres, 1997. pp. 10-11.

Britten, Mr. Hedge, un parroco de Londres, y Nancy, el nombre de la novia de Crozier, la cantante Nancy Evans, que estrenó el papel. La acción comienza cuando las autoridades del pequeño pueblo buscan una joven honrada y digna para ser la reina de las fiestas de mayo, pero al no encontrar a ninguna adecuada, el nombramiento recae en Albert Herring, verdadero dechado de virtudes que por imposición de su madre se ve obligado a aceptar el honor. Durante la fiesta de coronación, el avergonzado muchacho se libera del autoritarismo materno gracias a una limonada cargada de alcohol y a la mañana siguiente aparece ante todos los habitantes del pueblo, transformado en un hombre feliz.

Una vez más, Britten trata en esta obra el problema del “otro”, del ser distinto que se sale de las normas de convivencia social, pero esta vez en clave de humor. Albert encuentra en sí mismo, con la ayuda del alcohol, el valor para saltarse todos los tabúes de la moral victoriana y rebelarse ante el autoritarismo materno con la frase “Ya basta, Mamá”.<sup>108</sup> En este sentido, la ópera ha sido considerada como una alegoría de la transición entre juventud y vejez a través de la emancipación sexual y, aunque trasciende lo puramente autobiográfico, recuerda la relación del mismo Britten con su posesiva madre. De hecho, Donald Mitchell fue el primero en apuntar que *Albert Herring* marcó la ruptura definitiva del cordón umbilical del compositor, inscrito en ese desconcertante grupo de creadores, al cual también pertenece Mozart, donde la precocidad intelectual suele ir de la mano de la inmadurez emocional.

La partitura es un compendio de baladas de salón, rasgos barrocos, himnos victorianos, homenajes a Wagner e, incluso, referencias a *Lucretia* en la frase: “Dadme... un caso

---

<sup>108</sup> “That’ll do, Mom”. Final del acto III, en REED P. Benjamín Britten: *Albert Herring. Sources and Genesis*. 70422 Collins Classics. op.cit. p. 13

criminal de violación”<sup>109</sup>. Sin embargo, la verdadera autenticidad de Britten aflora en los momentos protagonizados por personajes locales, como los niños, el carnicero Sid o su novia Mary, representantes fidedignos de la comunidad local.



*Albert Herring*. Festival de Glyndebourne, 2009.

Después de aquel verano, Britten se trasladó a Aldeburgh, donde al año siguiente inició su propio festival como plataforma del English Opera Group. En la primera edición (1948) se programaron *The Rape of Lucretia* y *Albert Herring* y al año siguiente se estrenó el divertimento para niños, *Let's Make an Opera* (1949), juego de iniciación al género por el cual siete niños y cuatro adultos inventan una historia, escriben un libreto, componen la música y ponen en escena su trabajo con el título de *The Little Sweep*.<sup>110</sup> La historia del pequeño deshollinador, adaptada por Crozier, está inspirada en dos poemas de William Blake, el N° 12 de *Songs of Innocence* y el N° 37 de *Songs of Experience*, ambos titulados *The Chimney Sweeper*, donde un niño deshollinador aguarda con esperanza su liberación.

---

<sup>109</sup> “Give me... a criminal case of rape”. Acto III, escena 1, en REED P. *Benjamín Britten: Albert Herring. Sources and Genesis*. op.cit. p. 12.

<sup>110</sup> WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 417.

En la ópera, el pequeño Sam, obligado a trabajar a muy temprana edad, como los pobres niños de Dickens, entra en la casa de unos niños ricos que, con la complicidad de la niñera, mezcla de la institutriz de *The Turn of the Screw* y de la maestra de *Grimes*, esconden al visitante para que los conspicuos representantes de lo políticamente correcto no puedan devolverlo a su suerte.<sup>111</sup> Aparentemente triunfa la inocencia pero, visto a través de la luz de la experiencia, este final feliz, diseñado para un público infantil, jamás podrá mantenerse porque Sam, desgraciadamente, es sólo un pequeño *outsider* en potencia, un personaje simbólico que, tarde o temprano, también llegará a su propia autodestrucción.

El ritmo de trabajo en los inicios del Festival de Aldeburgh fue agotador para Britten, de ahí que la sugerencia hecha por John Piper y Eric Crozier de programar en la temporada de 1950 una revisión de *The Beggar's Opera*, constituyó para el compositor un verdadero alivio. Probablemente Britten conocía bien la obra de Gay a través de la versión que Frederick Austen había estrenado en el Lyric Theatre Hammersmith, en 1920; sin embargo, sus números fueron mucho más allá del simple arreglo musical hasta convertirse en obras totalmente personales, con un tratamiento individual para cada canción, como había hecho durante su etapa americana con algunas melodías del folclore inglés, incluidas en el repertorio de Peter Pears. El texto, adaptado por Crozier, sigue fielmente al original, con la figura del *outsider* MacHeath como protagonista absoluto de la nueva versión que satisfizo, sobre todo, a la memoria de Gay “quien después de su largo viaje de Pepusch a Weill, debe sentirse por fin en casa”.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> MARTÍN BERMÚDEZ S. *Britten y el pequeño deshollinador*. Programa del Teatro Real de Madrid. Ciclo ópera en familia. Temporada 2004/5. pp. 56-7.

<sup>112</sup> “who after his long journey from Pepusch to Weill, must feel at home at last”. Cambridge Review. 20/V/1950, en *The Beggar's Opera*. John Gay/Benjamín Britten. 436 850-2. Decca. Londres, 1993. p. 23.

#### 4.1.4. La magna trilogía.

Para el Festival of Britain de 1951, el Arts Council encargó a Britten, *Billy Budd*, que junto a *Gloriana* y *The Turn of the Screw* conforman una verdadera trilogía en sucesión por sus preocupaciones éticas y desenlaces fatales, por sus epílogos musicalmente asociados a las víctimas en forma de lamentos cantados por los agentes de sus trágicas muertes y por los conflictos planteados entre obligaciones públicas y pasiones privadas.

Mientras más se consideran las tres óperas en sucesión... más se da uno cuenta de que las tres comparten preocupaciones comunes y comunes desenlaces. Por ejemplo, las tres terminan con epílogos en los cuales la música, asociada con las tres “víctimas”- Billy, Essex y Miles- toma- ironicamente- la forma de un lamento cantado por los agentes de sus muertes; pues qué es sino un epílogo el dolor derramado por la Institutriz sobre Miles, una recapitulación de su “malo”, lo mismo que hace Vere con la intervención de Billy “Veo un velero en la tormenta” y la Reina con el “Felices eramos” de Essex. Las palabras de cada “víctima”, alimentan su propio obituario.<sup>113</sup>

El trabajado libreto de Eric Crozier y E. M. Forster, basado en el relato de Hermann Melville, *Billy Budd, marinero*, trata de un suceso acaecido en 1842 que cuenta cómo un tribunal de guerra condenó a muerte a un cadete de diecinueve años acusado de maquinar un motín a bordo del navío de la marina norteamericana *Sommers*, pero una vez en tierra, otro tribunal probó que este crimen moral no había sido más que la travesura de un jovenzuelo inmaduro. Melville también se inspiró en otros motines famosos de la época, como el de la flota británica en Spithead o el del buque

---

<sup>113</sup> The more one considers the three operas in succession...the more one becomes aware that all three of them share common preoccupations and common *denouements*. For example, all three end with epilogues, in which the music is associated with the three “victims”- Billy, Essex and Miles- takes the shape of a lament song- ironically- by the agents of their various deaths; for what else but an epilogue is the Governess’ outpouring of grief over Miles, a recapitulation of his “Malo”, like Vere’s of Billy’s, “But I’ve sighted a sail in the storm” and in the Queen’s of Essex’s “Happy were we”. Each “victim” to speak, furnishes his own musical obituary.

MITCHELL D. *Fit for a Queen? The Reception of Gloriana. Gloriana.* 440 213- 2 Argo. Londres, 1993. p. 17.



estadounidense *St. Mary*, en 1846; así como en su propia experiencia personal a bordo de la fragata *United States*, que fue tema de su novela *Chaqueta blanca*.<sup>114</sup>

Sin embargo, los libretistas le dieron al conjunto la apariencia de una historia sombría de la marina inglesa durante la guerra contra los franceses, donde se desarrolla una parábola de la tragedia humana, localizada dentro del limitado espacio de un buque que navega en la inmensidad del mar. Es la imagen poética de una sociedad donde los hombres, aferrados unos a otros, luchan contra el caos sin poder escapar de sí mismos; un pequeño fragmento de la humanidad cargada con el maleficio de la guerra que marca el camino de la ópera metafísica inglesa, influida por la corriente filosófica del existencialismo.

La obra, en dos actos, enmarcada por un prólogo y un epílogo, está construida en torno al capitán Vere, interpretado la noche del estreno por Peter Pears. En realidad, Billy debía ser el héroe de la historia por ser quien da nombre al título, pero Forster, Britten y Crozier comprendieron que el conflicto entre consciencia y deber que se desarrolla en el alma del capitán era el verdadero centro dramático de la pieza y recurrieron al recurso de un prólogo y un epílogo, cantados por él, que lo convierten en el personaje principal de la acción.

El reparto, totalmente masculino, incluye al atractivo marinero, Billy Budd, que representa al personaje diferente del resto de la tripulación, con el bien y la inocencia reflejados en su nombre, Budd (capullo). Su rival es el maestro de armas Claggart, maquiavélica encarnación del mal, opuesto a Billy en apariencia física, en carácter y en

---

<sup>114</sup> MUMMENDEY R. *Testamento de la Resistencia*. Programa del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. *Billy Budd*. Temporada 2000/1. pp. 54-6.

función, pues mientras el primero hace feliz a todos, el segundo es sólo fuente de tensión: “pálida ira, envidia y desesperación”.<sup>115</sup> En medio de los dos, como juez supremo, está la figura trágica del capitán Vere, que representa a Dios frente al ángel y al demonio, con la misión de seguir al pie de la letra una ley inexorable, reaccionaria y con poder absoluto sobre la vida y la muerte.

Sin embargo, una vez dictada la sentencia, sucede algo imprevisible pues el condenado perdona al juez en un acto de supremo amor y le redime de toda culpa con unas palabras llenas de admiración: “Estelar Vere, que Dios le bendiga”<sup>116</sup> De esta forma, la obra se convierte en una protesta contra la sociedad que tiraniza al que se sale de los cánones establecidos, en un mensaje de amor solidario en paralelo con la misión redentora de Cristo e, incluso, en una posible interpretación de amor homosexual.

En la partitura aparecen tres números cerrados, interpretados en un punto álgido de la acción. El aria del oscuro contramaestre se canta cuando decide eliminar a Billy; la del capitán, en el momento de comunicar a Billy la sentencia fatal; y la de Billy, en el instante previo a su muerte.<sup>117</sup> Entre ellas se deja espacio para introducir algunos elementos realistas o simbólicos, como la niebla, que intensifica la atmósfera casi mística, y da un aire melancólico y ambiguo a la ambientación

La siguiente ópera de Britten, *Gloriana* (1953), también planteó connotaciones sexuales similares a las de *Billy Budd*, hábilmente reflejadas en un libreto de William Plomer,

---

<sup>115</sup> “pale ire, envy and despair”. Cita tomada del *Paraíso Perdido* de Milton con la que Melville inicia el capítulo XIII de *Billy Budd, marinero*, en MUMMENDEY. *Testamento de la Resistencia*. Programa del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. op.cit. p. 60.

<sup>116</sup> “Starry Vere, God bless him”. Última intervención de Billy. Acto II, escena 3.

<sup>117</sup> SCHUH W. *Una realista representación del misterio*. Programa del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. *Billy Budd*. op.cit. p. 88.

basado en el ensayo modernista de Lytton Strachey, *Elizabeth and Essex*, que enfoca de manera no convencional las relaciones de Isabel I y su favorito, Robert Devereux, conde de Essex.

Ayudado por el ensayo de Strachey y la biografía de J. E. Neale, Plomer aportó un notable perfume isabelino, con fórmulas lingüísticas arcaizantes y un compendio de las citas más memorables de Isabel, que, a diferencia de María Estuardo y María Tudor, dominadas por idealismos religiosos y pasiones personales, supo mantener un discurso coherente sobre el caos filosófico de la época.<sup>118</sup> Isabel preservó la imagen de una dedicación ficticia a los demás a través de nombres de personajes etéreos, como Gloriana, Astraea, Cynthia, Belpheobe y Oriana, utilizó su propia sexualidad para lograr la unidad del reino y antepuso a otras consideraciones el amor de sus súbditos, que la honraron con el tema: “*Green Leaves are we, Red Rose our Golden Queen*”.<sup>119</sup>

El ensayo de Strachey, aprovecha la figura de la reina para explorar una personalidad extraña, cercana a la homosexualidad, que se refiere a sí misma como alguien “con cuerpo de mujer frágil y débil, pero con corazón y estomago de rey”.<sup>120</sup> Junto a ella, con el papel masculino cambiado, hay un hombre en estado de sumisión que, desbordado por los acontecimientos, traspasa su condición de inferior e irrumpe en los aposentos reales para encontrar a la decrepita dama aguardando a que le coloquen la peluca roja sobre la cabeza calva y los ropajes reales sobre su avejentado cuerpo. En ese momento,

---

<sup>118</sup> SWIRE C. “*La Reina Virgen*”. Programa del Teatro del Liceo de Barcelona, temporada 2001/2002. *Gloriana*. pp. 53-4.

<sup>119</sup> Tema que se repite a lo largo de *Gloriana* para representar el cariño que despierta la soberana en sus súbditos, en EVANS P. *Britten’s celebration of musical Englishness. Gloriana*. 440 213- 2 Argo. Londres, 1993. p. 19.

<sup>120</sup> Palabras atribuidas a Isabel I, en SWIRE C. “*La Reina Virgen*”. Programa del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. *Gloriana*. Temporada 2001/2. p. 41.

los dos son sólo seres humanos vulnerables y vulnerados, que se miran cara a cara por un brevísimo espacio de tiempo, tras el cual las máscaras vuelven a su sitio.

Durante ese acto de penetración social, en el que distancia y posición se desvanecen, las mentes alienadas de ambos caracteres coinciden en un centro humano y creativo de extraordinaria fuerza dramática con una enorme variedad de matices, que van, en la reina, desde la extrema crueldad a la extrema grandeza y, en Essex, desde la impetuosidad juvenil a la rebeldía final. También los personajes secundarios aparecen retratados de forma profunda e incisiva, como el sibilino Cecil o la patética lady Penelope Rich, muestras evidentes de cómo puede evolucionar un personaje a través del proceso musical.

Resulta comprensible que la obra encargada como parte de los festejos para celebrar la coronación de la reina Isabel II, fuese rechazada por el tradicional público del Covent Garden, incapaz de entender la tragedia de una vieja reina rota al tener que escoger entre sus obligaciones o su joven amante. Peter Pears confió a los medios que había sido como cantar en un teatro vacío y el mismo Britten escribió a un amigo, días después del estreno, que la gala había sido ofrecida a “un público de cerdos en el día de su matanza”.<sup>121</sup> Años después, *Gloriana* fue acogida de forma muy distinta por un público más maduro y una crítica más evolucionada, que supo responder con entusiasmo a la brillante reposición del Sadler’s Wells (1966).

En cuanto a lo estrictamente musical, en *Gloriana* se advierten influencias dispares. Por una parte, están presentes Purcell y la tradición operística inglesa del siglo XVII y, por

---

<sup>121</sup> “an audience of stuck pigs” en MITCHELL D. *Fit for a Queen? The Reception of Gloriana. Gloriana.* 440 213- 2 Argo. Londres, 1993.op. cit. p. 14.

otra, el *Boris Goudunov* de Musorgsky o el *Henry VIII* de Saint Saens, en la forma de mezclar situaciones históricas y escenas íntimas. Sin embargo, el resultado final es enteramente original: una obra fuerte, simple y desvestida de toda pomposidad, muestra del más puro anglicismo musical.



Josephine Barstow en *Gloriana*. Opera North.

En la partitura de *Gloriana* hay mucha “música dentro de la música”. Essex canta dos canciones acompañado de laúd; una *masque* purcelliana, en el fondo pero no en la forma, se representa durante el viaje de la soberana a Norwich; los bailes cortesanos en Whitehall crean una atmósfera isabelina sin caer jamás en el *pastiche*; antiguos cánticos se confunden con las plegarias de la reina y las baladas populares aparecen tratadas

según los gustos musicales de Britten, para contribuir a la dimensión espectacular y festiva del ambiente, en contraste con la condición humana de la patética reina Isabel.<sup>122</sup>

Un año después del estreno de *Gloriana*, Britten completó su magna trilogía con *The Turn of the Screw* (1954), encargada por la Bienal de Venecia, con un libreto de Myfwany Piper, basado en un inquietante relato de Henry James. *The Turn of the Screw* es fundamentalmente “the turn of the century” (“La vuelta del siglo”), una ópera fronteriza que marca la mutación de valores cuando la transgresión está a punto de convertirse en transvaluación, por eso sus personajes son ambiguos y enigmáticos como la vida misma en épocas de transición.

La acción dramática, enmarcada por un prólogo y un epílogo, aparece dividida en dos actos de ocho escenas cada uno, separadas por quince variaciones musicales. Ya en el prólogo aparece el Narrador sin nombre, eficaz recurso literario de corte brechtiano, utilizado para crear un inquietante distanciamiento entre el relato y el espectador. Los demás personajes quedan reducidos, de los ocho originales, a seis. En primer lugar está la Institutriz, también sin nombre, porque los monstruos, como el ser creado por el Dr. Frankenstein o las pesadillas de Henry Fuseli, no tienen nombre. Sin embargo, la monstruosidad de la Institutriz no radica en ningún pecado oculto, sino en su personalidad neurótica donde se mezclan los cuatro arquetipos de mujer victoriana: solterona, depravada, ángel y demonio, a la vez.

Junto a la Institutriz, completan el perverso triángulo los viles espectros del viejo mayordomo y la antigua maestra que exhiben una desinhibición desconocida en la vida

---

<sup>122</sup> MITCHELL D. *Fit for a Queen? The Reception of Gloriana*. op. cit. pp. 20-1.

real. Nunca sabremos si ellos son verdaderas sombras o la proyección de los deseos sexuales reprimidos de la maestra, pero en ambos casos su efecto será el mismo al desatar la psicosis colectiva en que se sumirá el resto de la casa. Por otra parte, los niños, Miles (el soldado) y Flora (la primavera), aparentemente perfectos, esconden bajo su angelical inocencia un lado oscuro que se pone de manifiesto cuando la maestra se sale de los límites establecidos para luchar contra el mal. De igual manera, bajo la sencilla apariencia del ama de llaves, también podría esconderse un personaje maquiavélico, con un plan premeditado para enloquecer a la maestra y quedarse con las riendas de la mansión, punto centrípeto donde confluyen los personajes contrarios, no para hacerse compatibles, sino para generar tensión.



*The Turn of the Screw*. ENO. 2007.

La coincidencia entre acción dramática y musical es total. La partitura se construye en torno a un tema único presentado en el prólogo por la frase de la Institutriz: “I will”.<sup>123</sup> Con ella, la protagonista asume la idea de lo fatalmente ineludible, reiterada luego en

---

<sup>123</sup> TÉLLEZ J.L. *Una llamada en la oscuridad*. Programa del Teatro de La Zarzuela de Madrid. *Una Vuelta de Tuerca*. Temporada 1998/99. p. 16.

los intermedios orquestales de forma más precisa que las mismas palabras, lo mismo que la intervención melismática y fuera de compás del mayordomo, “*I’m all things*”, donde se manifiesta una eficacia musical mayor a la verbal.<sup>124</sup>

En el uso obsesivo de la palabra “malo”, que Miles repite insistentemente a lo largo de su inquietante intervención, está la interpretación de la obra. El término viene de un verbo latino, cuyo significado equivale a elegir o tomar partido, pero también se refiere a un ambiguo juego de palabras relacionado con el valor relativo del mal. En ese contexto, Britten traslada sus inquietudes al momento en que Miles empieza a cuestionarse su maldad: “malo...preferiría ser”.<sup>125</sup> Entonces, la Institutriz se extralimita en sus funciones; quiere separar lo demoníaco y lo angelical en el niño, que fallece entre sus brazos ante la imposibilidad de aislar en el ser humano el bien y el mal.

#### 4.1.5. Obras de inspiración clásica.

Después de la intensa experiencia de Venecia, Britten siguió distintas líneas de pensamiento, siempre inspiradas en textos clásicos. En primer lugar volvió los ojos a un misterio del ciclo de Chester para componer *Noye’s Fludd* (1958), una pequeña pieza con Dios, Noé y su mujer, como protagonistas junto a más de noventa niños, que representaban a los animales del arca. El resultado, estrenado en la iglesia de Orford, Suffolk, demuestra cómo, con medios reducidos, se puede conseguir una brillantísima música teatral que fue reestructurada para el Covent Garden, en 1961.

---

<sup>124</sup> TÉLLEZ J.L. *Una llamada en la oscuridad* .op.cit. p.19.

<sup>125</sup> “Malo...I would rather be”. Escena VI. *The Turn of the Screw*.



La obra se inicia con el himno “*Lord Jesus, Think of me*”; inmediatamente después se oye la atronadora voz de Dios ordenando la construcción del arca. Noé y su mujer se enfrascan en domésticas discusiones, pero, al fin, la familia sube a bordo seguida por una pareja de cada especie. Acto seguido se desata el diluvio, en cuyo momento álgido se canta el himno “*Eternal Father, Strong to save*”. Cuando vuelve la calma, un cuervo y una paloma se posan en el arca anunciando el desembarco, que se produce después de un *Alleluia*. La obra termina con otro himno de acción de gracias, “*The Spacious Firmament on High*”, esta vez al modo de Thomas Tallis.<sup>126</sup>

Poco después, Britten volvió a la música vocal no escénica con un evocativo *Nocturne* (1958), sobre versos de algunos de los más brillantes poetas ingleses, adaptados a su lenguaje personal. La pieza se abre con una dulce canción de cuna de Shelley, “*On a poet lips I slept*” que, acompañada por la cuerda, se desvanece en el misterioso poema de Tennyson, *The Kraken*, sugerido por un solo de fagot. A continuación, las delicadas palabras de “*Lovely boy plucking fruit*”, de Coleridge, surgen junto al sonido inocente del arpa; los instrumentos de viento acompañan el *Midnight Bell*, de Middleton; los tímpanos refuerzan aspectos siniestros del *Prelude*, de Wordsworth; y las notas fúnebres del corno inglés subrayan fragmentos de *The Kind Ghost*, de Wilfred Owen. Por último, el ambiente se ilumina con un diálogo de flauta y clarinete inspirado en los versos de *Sleep and Poetry*, de Keats, que culminan con el *Soneto 43* de Shakespeare, “*When most I wink*”, donde todos los instrumentos se combinan en un rico y expresivo final feliz.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> WHITHALL A. *Noye's Fludd. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. III.* op.cit. p. 631.

<sup>127</sup> *The Lied and Art Song Text Pages.*

[http://www.recmusic.org/lieder/assemble\\_texts.html?SongCycleId=73](http://www.recmusic.org/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=73). 1/5/2009.

La factura del *Nocturne* preparó el espíritu de Britten para acometer su nueva ópera, una versión bastante fidedigna de *A Midsummer Night's Dream*.

El pasado mes de agosto decidí que debía componer una nueva ópera para el próximo Festival de Aldeburgh. Como mi decisión fue repentina, no hubo tiempo de encargarle el libreto a nadie, así es que tomé algo de lo que había “disponible”. Y con *A Midsummer Night's Dream*, lo primero que tenía que hacer era ponerlo en una forma suficientemente manejable, o sea, simplificar y acortar donde fuera posible una obra tan compleja.<sup>128</sup>

Para esta versión, estrenada en el Jubilee Hall, durante el Festival de Aldeburgh de 1960, Britten decidió, con la ayuda de Pears, reducir los dos mil versos originales de Shakespeare a la mitad, convertir los cinco actos en tres y aportar seis palabras de cosecha propia al texto, cuando Lysander le propone a Hermia casarse en casa de una tía que vive a seis leguas de Atenas, para que: “la severa ley de Atenas (que ordena que te cases con Demetrio) no podrá perseguirnos”.<sup>129</sup> En otros siete momentos, los versos fueron alterados en su orden para equilibrar el resultado final y el inicio de la ópera se trasladó directamente al bosque cercano a Atenas, donde los seres sobrenaturales aparecen antes que los personajes mortales. Pero, a pesar de estas pequeñas licencias dramáticas, Britten nunca se sintió culpable de haber alterado a Shakespeare; por el contrario, se mostró orgulloso de haber sabido mantener su espíritu intacto, haciendo convivir el mundo diurno, real y prosaico de los humanos con el nocturno, mágico y fantástico de las hadas.

En la ópera aparecen cuatro categorías diferentes de personajes: seres sobrenaturales, cuarteto de amantes, artesanos rústicos y duques de Atenas, cada uno con un lenguaje

---

<sup>128</sup> Entrevista concedida por Britten poco antes del estreno de la obra, en MELÉNDEZ-HADDAD P. *Britten y su sueño. Blanco y Negro Cultural*. 16/IV/2005. p. 38.

<sup>129</sup> “the sharp Athenian Law /Compelling thee to marry with Demetrius/ Cannot pursue us”, Acto I, escena 3 en KENNEDY M. “*What a Dream Was Here*”. *A Midsummer Night's Dream*. 454 122-2 Philips. Londres, 1997. p. 20.

musical perfectamente diferenciado. Las hadas se comunican con voces blancas intencionadamente estridentes; el tirano Oberón aparece identificado con el erotismo ambiguo e inquietante de un contratenor; la inestable Titania se expresa a través de coloraturas belcantistas; los amantes humanos, con un lenguaje romántico interpretado por el convencional cuarteto de soprano, mezzosoprano, barítono y tenor; los artesanos rústicos, con un idioma popular cercano al de las baladas inglesas y los duques de Atenas, con un verbo heroico aderezado por trompetas y fanfarrias. Por su parte, el duende Puck, en su parte hablada, interpreta a un ser a la vez inocente y amoral, que deambula con agilidad por el bosque vivo donde se desarrolla la acción.<sup>130</sup>

La música de Britten es la materialización de una escritura musical inteligente que sabe aprovechar las posibilidades de una orquesta más bien pequeña y encontrar un estilo diferente para cada uno de los elementos contrastantes. Al abrirse el telón, los *glissandos* sugieren la presencia del bosque dormido donde viven las hadas, representadas por un coro infantil, accesible y evocativo, que parece venir de otro siglo, con las disonancias heterofónicas propias del compositor.

A continuación, Puck prepara la magnífica entrada de los amantes reales, inmersos en una música intensa y extravagante con florituras que recuerdan a Purcell y otras melodías renacentistas. En cambio, el cuarteto ateniense se inscribe dentro de la tradición romántica heredada de Verdi, con el mismo tema tratado de dos formas distintas, una para el dúo de amor de Hermia/ Lysander y otra para la furiosa discusión Helena/ Demetrius.

---

<sup>130</sup> KENNEDY M. “*What a Dream Was Here*”. op.cit. p. 22.



*A Midsummer Night's Dream*. Juliard Opera Center, 2006

Al quedarse los amantes dormidos, Puck derrama el jugo mágico en los ojos equivocados y provoca una monumental confusión de parejas, que termina cuando el bosque invita a respetar el sueño de Titania. Entonces entran en escena los rústicos con un estilo vivaz y desenfadado, que recuerda al estilo baladístico inglés, la ópera *buffa* y el estilo fragmentado de Shostakovich o Prokofiev. Los artesanos vienen con la intención de ensayar una representación teatral con motivo de las bodas del duque de Atenas, *The most Lamentable Comedy and the most Cruel Death of Pyramus and Thisbe*, parodia de la refinada tragicomedia clásica *Damon and Pythias*, de Richard Edwards (1565), basada en el libro cuarto de *Las metamorfosis* de Ovidio.

Al asignar Quince (el carpintero) los papeles de la obra, Bottom (el tejedor), acepta el rol de Pyramus, aunque hubiese preferido el de “león”; aspiración animal que termina

cumpléndose cuando, por las artes mágicas de Puck, su cabeza aparece transformada en la de un asno, del que se enamora la reina de las hadas. En ese preciso momento, la desinhibición se apodera del bosque y Titania se rinde ante la virilidad del artesano potenciada por su forma de bruto.

Con la luz del día, todo vuelve a la normalidad. Una zarabanda anuncia la llegada al palacio del Duque de los cuatro amantes atenienses, seguida por un interludio orquestal que facilita el cambio de escena. Los invitados se acomodan para presenciar la función preparada por los artesanos, donde se parodian muy oportunamente los estilos belcantistas de Rossini o Donizetti, teniendo en cuenta que, poco antes del estreno de la obra, Joan Sutherland había conmocionado Londres con su sensacional debut en *Lucia di Lamermoor*.<sup>131</sup>

Pyramus (Bottom) entra a los sonos del *Miserere* del *Trovatore*, Thisbe (Flute) protagoniza una graciosísima escena de locura hasta morir en medio de una balada victoriana, el “león” (Snug) interpreta una polka, “el muro” (Snout) se anuncia con las doce notas schoenbergianas y la representación termina con un baile, al estilo de las antiguas *masques* cortesanas, donde intérpretes y público se mezclan para igualar ficción y realidad.

Una vez finalizada la fiesta, los personajes fantásticos reaparecen a la luz de la luna, con danzas purcellianas y versos shakespereanos recitados por Puck, que pide el perdón y la complicidad del público, mientras resuenan su trompeta y su tambor.

---

<sup>131</sup> KENNEDY M. “*What a Dream Was Here*”. op.cit. p. 23.

#### 4.1.6. Pacifismo y espiritualidad.

A principios de la década de los sesenta, Britten cambió de registro con la obra coral *War Requiem* (1961), compuesta para la reconsagración de la catedral de Coventry, destruida durante la Segunda Guerra Mundial. Una simple misa de difuntos en honor a los caídos hubiese sido una solución demasiado fácil para el pacifismo de Britten, que para protestar contra la guerra, creó, sin odio ni rencor, una obra monumental para orquesta sinfónica, grupo de cámara, gran coro, escolanía infantil, órgano y tres solistas: soprano, tenor y barítono; dedicada a cuatro amigos suyos caídos en batalla: Roger Burney, Piers Dunkerley, David Hill y Michael Halliday.

La colocación de los intérpretes, situados en diferentes niveles, separados entre sí, es clave para la interpretación de esta obra bilingüe. En una ubicación cercana al público figuran: un grupo de cámara, tenor, barítono (los dos soldados), que representan a combatientes muertos en dos bandos contrarios e interpretan nueve poemas de Wilfred Owen, caído en el frente una semana antes del armisticio. Colocados algo más lejos, la orquesta, el coro y la soprano cantan en latín, de manera distante e impersonal, la *Misa de Difuntos*, que difiere en sus partes litúrgicas al Ordinario de la Misa. Finalmente, desde las naves laterales, un coro de niños, con acompañamiento de órgano, representan el más allá, la vida después de la muerte, con un sonido angelical y sobrehumano.<sup>132</sup>

La prematura muerte de Owen hizo que su producción no fuera muy voluminosa, pero gracias al poeta Siegfried Sassoon se publicaron sus poemas de guerra que ocupan un importante lugar en la moderna literatura inglesa.

---

<sup>132</sup> GARCÍA DEL BUSTO J.L. *Las Huellas de la Muerte. Blanco y Negro Cultural*, 22/XI/2003. pp. 37-8.

Si en algún sueño asfixiante pudieras marchar  
 detrás del carro en el que le arrojamos  
 y ver los ojos blancos retorciéndose en su rostro...  
 Si pudieras oír a cada sacudida la sangre  
 salir gorgoteando de los pulmones cubiertos de sucia espuma...  
 Amigo mío, no dirías con tanto entusiasmo  
 a los niños desesperadamente ansiosos de gloria,  
 la antigua mentira: *Dulce et decorum est*  
*pro patria mori.*<sup>133</sup>



Caídos en las trincheras de la Primera Guerra Mundial.

A pesar de no ser una ópera, el *War Requiem* comparte el mismo afán de sorprender y la misma inquietante ambigüedad de toda la producción dramática de Britten, con un lenguaje original, directo y espontáneo, caracterizado por la diversidad melódica, la yuxtaposición de timbres y la profusión de efectos extraños, como el inicio del *Sanctus*,

---

<sup>133</sup> If in some smothering dreams you too could pace  
 Behind the wagon that we flung him in,  
 And watch the white eyes writhing in his face...  
 If you could hear, at every jolt, the blood  
 Come gargling from the froth-corrupted lungs...  
 My friend, you would not tell which such high zest  
 To children ardent for some desperate glory,  
 The old lie: *Dulce et decorum est*  
*pro patria mori*  
 OWEN W. de su poema *Dulce et Decorum est*. 1918.

expresado a través de sonoridades que recuerdan el exótico gamelán indonesio. En la actualidad, la obra está considerada como una de las más importantes manifestaciones artísticas del pacifismo mundial, pero en la época de Britten fue denostada no sólo por aquellos que veían con malos ojos la objeción de conciencia, sino también por compositores y reconocidos intelectuales, como Stravinsky o Theodor Adorno, que calificaron la obra de populista y vacua.

.

Por entonces, Britten estrenó, en la iglesia de Orford, las tres *Church Parables*, también plenas de profunda espiritualidad. La primera, *Curlew River* (1964), con textos de William Plomer, está basada en, *Sumidagawa*, del japonés J. Motomasa, adaptada a la ideología cristiana sin perder las fórmulas exóticas, ni la lentitud ritual del modelo original. La idea de escribir una pieza que sintetizara la ópera noh y el *mystery play* medieval surgió a raíz de un viaje de Britten y Pears, en octubre de 1955, por Turquía, India, Singapur, Honk Kong, la actual Sri Lanka y Japón, donde asistieron, por sugerencia de William Plomer, a una representación de ópera que los impresionó vivamente por su simplicidad, belleza y fuerza dramática.<sup>134</sup>

La obra se inicia con un coro de monjes que interpreta el himno “*Te lucis ante terminum*”, seguido por una homilía del Abad. A continuación, los fieles atraviesan en peregrinación el río acompañados de una madre enloquecida (interpretada por un contratenor) que se dirige a la gruta santa para sanar junto a la tumba de su hijo asesinado. Uno tras otro se van sucediendo momentos memorables, como el punzante

---

<sup>134</sup> LEHMANN M. “*Curlew River*”. *A Chritianized Sumidagawa in East Anglia*. 454 469-2 Philips. pp. 4-6.



lamento de la mujer demente, la música acuática, presagio de las maravillosas melodías de *Death in Venice*, o el himno procesional con el que se cierra la acción.<sup>135</sup>

La segunda parábola, *The Burning Fiery Furnace* (1966), inspirada en el *Libro de Daniel* del *Antiguo Testamento*, es una estilizada representación simbólica de la dualidad entre paganismo y cristianismo, propia de la época de cambios y contrastes que a Britten le tocó vivir. La acción dramática también se inicia con un canto procesional, seguido por la entrada del rey Nabucodonosor, que arroja a los visitantes israelitas a una zarza ardiendo ante su negativa de adorar a otro dios, pero éstos salen del fuego sin daño alguno y después de cantar todos juntos el *Benedicite*, los monjes se retiran en procesión.<sup>136</sup>

La última de las tres parábolas, *The Prodigal Son* (1968), está basada en el *Nuevo Testamento* (Lucas, cap. 15- vs. 11/32), con la novedad añadida del Abad caracterizado como Tentador. Tras un interludio musical, un padre se dirige a sus hijos con un claro mensaje: “El pecado es para manos perezosas”<sup>137</sup>. El primogénito se dirige a trabajar la tierra, pero el segundo abandona el hogar para dilapidar su herencia. Con el tiempo, el padre recibe amorosamente al hijo pródigo arrepentido, el Abad abandona el disfraz y los monjes vuelven a retirarse en procesión.

Tanto en su significado conceptual como en su estructura formal, la trilogía de parábolas comparte rasgos comunes representados por cantos procesionales, situaciones alegóricas y una clara intención moralizadora expresada a través de la estilización. De

---

<sup>135</sup> WHITHALL A. *Curlew River*. *The New Grove dictionary of Opera*. Vol. I. op.cit. pp. 1031-2.

<sup>136</sup> WHITHALL A. *Burning FieryFurnace, The*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I. op.cit. p. 651.

<sup>137</sup>“ Sin is for idle hands” en WHITHALL A. *Prodigal Son, The*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.III. op.cit. pp. 1105/6.

las tres, *Curlew River* es quizás la más interesante por sus personajes surrealistas que dan mayor fuerza dramática a la acción; mientras las otras dos resultan menos abstractas y más familiares, con una extraña alegría que emana de la ambientación.

#### 4.1.7. Últimos años.

Durante mucho tiempo, Britten y sus amigos habían buscado infructuosamente un escenario adecuado para sus representaciones en Aldeburgh, hasta que, a finales de los años sesenta, descubrieron una vieja destilería en Snape, a la que llamaron “The Maltings” y convirtieron en sala principal del festival. Para su inauguración en junio de 1967, Britten compuso la encantadora pieza infantil, *The Golden Vanity*, con libreto de C. Graham, basada en una antigua balada inglesa, que fue representada por los Niños Cantores de Viena, con acompañamiento de piano. Pero, The Maltings quedó completamente destruida por un incendio, en 1969, tras el cual Britten y Pears se dedicaron a recaudar fondos para su reconstrucción, en una agotadora gira que les llevó hasta Australia y Nueva Zelanda.

En la reinauguración de The Maltings se estrenó *Owen Windgrave* (1971), una ópera inicialmente concebida para TV, donde se vuelve sobre el tema de la violencia y el pacifismo de manera más directa y menos sutil que en *Billy Budd*. El libreto de Myfanwy Piper mezcla sabiamente un relato antibelicista de Henry James y una antigua balada cromwelliana, que trata de un niño poco agresivo, castigado hasta la muerte por su violento padre. A través de la acción dramática se mantienen intactos los rasgos perturbadores comunes de toda la producción britteniana, representados por la siniestra balada que se repite constantemente, la continua sombra amenazadora de música

marcial o las palabras de rebeldía que Owen pronuncia frente a los retratos de sus antepasados: “He encontrado mi imagen, he encontrado mi ser!”<sup>138</sup>

Hacia el final de su vida, un Britten muy afectado por la endocarditis aguda decidió convertir la novela *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, en la primera ópera gay de la historia, a pesar de que ya Luchino Visconti estaba rodando una película sobre el mismo tema. El argumento trata de la obsesión que se instala en la mente del viejo profesor Gustave von Aschenbach (apellido que significa literalmente: río de cenizas) al encontrar en el Grand Hotel des Bains de la playa del Lido, en Venecia, al adolescente polaco Tadzio, que veranea allí con su familia. Del enfrentamiento entre Dionisios y Apolo nace una pasión morbosa que se identifica plenamente con la atmósfera decadente de la ciudad de los canales a través de la música de Britten, inquietante, triste, y de una belleza singular.

En cuanto a las relaciones personales que la ciudad propicia, el poeta romántico inglés John Addington Symonds describió, en 1892, un fugaz encuentro con un joven efebo veneciano y Auguste Graf von Platen-Hallermünde, de inclinaciones estético-sexuales parecidas, estableció analogías entre la ciudad acuática por excelencia y sus historias de amor surgidas del mar.<sup>139</sup> Por otra parte, en la introducción del poema *Ecce Homo*, Friedrich Nietzsche dedica estas exaltadas líneas a la ciudad de los canales: “Cuando busco un sinónimo de música digo Venecia. Para mí, las lágrimas son música, lágrimas de música; y sé que el gozo es no poder pensar en el Sur sin temblar en anticipación.”<sup>140</sup> Años más tarde, el más ardiente escritor nietzscheano, Thomas Mann,

---

<sup>138</sup> “I have found my image, I have found myself!” En WHITHALL A. *Owen Windgrave. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III.* op.cit. pp. 803-4

<sup>139</sup> PALMER C. *Benjamín Britten. Death in Venice.* 425 669-2 London Records. Alemania, 1973 .p. 11.

<sup>140</sup> NIETZSCHE F. *Ecce Homo* , en PALMER C. *Death in Venice.* op.cit. .p. 11.

experimentó en Venecia un encuentro similar con el joven polaco Tadzio, que impresionó a Britten en plena decadencia física, también implicado en la eterna búsqueda del ideal estético, lo mismo que el patético profesor.

El libreto de Myfawny Piper sigue con extrema fidelidad la célebre novela de Mann, que plantea varias de las grandes cuestiones estéticas y existenciales del ser humano, como la fascinación por la belleza absoluta, la contemplación de la muerte como única certeza y el deseo de eternidad. Sin embargo, el cerebral distanciamiento adoptado en la novela se transforma en la ópera en un apasionado acercamiento a través de la mirada de Aschenbach que desnuda su atormentada alma y expresa subjetivamente los anhelos de su corazón.

La acción dramática, estructurada en diecisiete cuadros, se inicia en los suburbios de Munich, donde Aschenbach se topa con un extranjero que despierta en él el deseo de viajar a Venecia. Una vez en la ciudad de los canales, el director del hotel le enseña la magnífica vista desde su habitación y esa misma tarde queda atrapado por el hechizo del joven Tadzio, imagen de la belleza ideal. Avergonzado de sus pensamientos, decide marcharse, pero desiste para intentar contactar con el joven, hasta que la peste aconseja dejar la ciudad. En un vano intento por atrapar la juventud, el profesor se acicala de manera esperpéntica, sigue a Tadzio de forma compulsiva y cuando el joven se dirige simbólicamente hacia el mar, sufre un colapso y muere, mientras la música de la inocencia borra toda huella de culpabilidad.

El joven efebo es un personaje mudo que no canta ni habla, lo mismo que el resto de su familia y amigos representados por bailarines. Junto a ellos deambulan: el profesor

Aschenbach, difícilísimo papel escrito para Peter Pears, otro personaje múltiple que representa una especie de macabro “alter ego” del compositor y por último la voz de Apolo, interpretada de forma arcaizante y enigmática por un contratenor que interviene, *deus ex machina*, no para salvar al protagonista como en las óperas del pasado, sino para ser testigo de su estética inmolación

El mar es el otro gran protagonista de la obra, símbolo de la nada y el todo donde los personajes se zambullen con gozo, mientras el profesor von Aschenbach los contempla, con ese placer morboso nacido de una sexualidad enfermiza, reflejo de la conciencia culpable del propio compositor, que busca sus motivaciones en el abismo, la locura y la autodestrucción.<sup>141</sup>



*Death in Venice*. Versión escénica de Willy Decker.

---

<sup>141</sup> PALMER C. *Death in Venice*. op.cit. p. 13.

Como contrapunto, aparece la cara oscura de Venecia bajo los efectos de la peste, creando una antítesis de belleza y fealdad, de luz y sombras, de bien y mal; compendio de todas las experiencias extremas y escenario perfecto para desarrollar el tema de la corrupción a través del gozo sensorial.

La partitura está escrita para una orquesta no muy extensa, con la que se logra un *suspense* máximo, pues el público, consciente de que ocurrirá una catástrofe final, no sabe la forma en que se producirá, aunque sospecha que triunfará lo inevitable, lo incontrolable, lo obsesivo, potenciado por el deseo de autodestrucción. Las divagaciones de Aschenbach se expresan a través de un recitativo *secco* moderno, al estilo del *sprechgesang* de Schönberg, con acompañamiento de piano, mientras que para el personaje de Tadzio y sus compañeros de juego, Britten eligió el exotismo de los sonidos del gamelán, conjunto de música tradicional indonesia formado por instrumentos de percusión, que le había fascinado cuando visitó Bali en su vuelta al mundo, entre 1955 y 1956.

Entre los pasajes musicales descriptivos figuran algunos de los mejores fragmentos acuáticos de la historia, como la melodía con la que se describe el mar abierto cuando el profesor se acerca en la motora a Venecia, el motivo del paisaje que divisa aquél al asomarse por primera vez al balcón de su habitación, los vaivenes rítmicos de la góndola subrayados por la percusión sobre el motivo *serenissimo* del mar, o el coro de mujeres, que semejan sirenas en la playa anunciando al viajero su perdición.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> PALMER C. *Death in Venice*. op.cit. p. 16.

Britten terminó la composición de *Death in Venice* antes de su operación a corazón abierto, en mayo de 1973, y la obra se estrenó en el festival de Aldeburgh de aquel mismo año, después de haberse trasladado con Peter Pears y una enfermera a su nueva casa de Horman, donde escribió sus últimas obras: la cantata dramática *Phaedra* (1975), el *cuarteto de cuerdas N°3*, la suite orquestal *A Time there was* y una nueva versión de *Paul Bunyan*, estrenada en Snape, en junio de 1976.

Poco antes de morir, recibió el título nobiliario de lord Britten of Aldeburgh,<sup>143</sup> merecidísimo honor para quien supo comunicar como nadie el complejo mundo interior del hombre del siglo XX, situar la ópera en lengua inglesa en el mapa mundial y revitalizar un género con nuevas obras compuestas más por responsabilidad histórica que por exigencia personal.

Aunque se puede considerar como un compositor “moderno”, Britten fue relativamente conservador. Su música, que difícilmente embelesa los sentidos, está cercana al atonalismo pero sin llegar al expresionismo. En cuanto a sus ambiciosas fuentes literarias, también son antiguas o datan de generaciones atrás. Sin embargo, hay una cualidad que le distingue como autor contemporáneo: su musicalidad al servicio de la palabra.<sup>144</sup> Sus líneas vocales se ajustan con precisión a los ritmos de conversación, oratoria y discusión de la lengua inglesa para tratar con enorme eficacia dramática temas tan actuales como la corrupción de la inocencia, la presión de la sociedad sobre el individuo, la persistencia de heridas, el amor homosexual, el encanto de lo onírico o el horror a la violencia, en óperas literarias donde se repiten los finales abiertos y las distintas interpretaciones de una misma realidad.

---

<sup>143</sup> WHITE E. W. *A History of English Opera*. op.cit. p. 430.

<sup>144</sup> MORDDEN E. *El Espléndido Arte de la Ópera*. J. Vergara, ed. Argentina, 1985. pp. 342-3.

Para tratar estos temas tan actuales desde un punto de vista literario, Britten contó con la colaboración de grandes libretistas, como W. H. Auden, autor de su primera ópera americana, *Paul Bunyan*. Una vez de vuelta en casa, Britten eligió para *Peter Grimes* a su antiguo amigo Montagu Slater, que sabía exactamente cuáles eran sus prioridades. Después, Britten volvió los ojos por primera vez hacia Shakespeare y encomendó la adaptación de *The Rape of Lucretia* a Ronald Duncan, poeta y dramaturgo involucrado en temas de fe, que supo darle a la historia una segunda lectura cargada de ambiguas connotaciones. En cambio, el libreto de *Albert Herring* fue confiado a su inseparable amigo, Eric Crozier, capaz de insuflarle el sentido de humor y la ternura necesaria que requería la historia. Crozier continuó como libretista hasta que Edward Morgan Forster tomó el relevo en *Billy Budd*. Defensor de la causa homosexual, Forster era la persona idónea para enfrentarse a una historia con un elenco exclusivamente masculino y muchos matices difíciles de captar.

Su siguiente ópera, *Gloriana*, también planteaba connotaciones sexuales similares hábilmente reflejadas en el libreto de William Plomer. *The Turn of the Screw* contó con una nueva libretista, Myfanwy Piper, mujer de su gran amigo, el escenógrafo John Piper, que a sus indudables méritos como escritora agregó el valor añadido de su sensibilidad femenina. En cambio, para la obra siguiente, *War Requiem*, Britten aprovechó la extraordinaria fuerza antibelicista de Wilfred Owen, para *Noye's Fludd* y *A Midsummer Night's Dream*, confió sólo en sí mismo, y para las tres parábolas bíblicas se dejó influir por la estética japonesa y la ópera noh. Todo un plantel de determinantes literarios que convirtieron una de las épocas más tristes de la historia de Inglaterra en la verdadera Edad de Oro de la ópera nacional.



#### 4.2. Poetas en tiempos estériles.<sup>145</sup>

Poco tiempo después del estreno de *Peter Grimes*, el joven compositor William Walton, estimulado por el éxito de Britten, inició la factura de su ópera *Troilus and Cressida*, que siguió el camino de madurez estilística materializado en la historia del viejo pescador. Walton admiraba a los grandes maestros de la música contemporánea y mantenía relaciones de amistad con la élite británica, sobre todo con los hermanos Sacheverell, Osbert y Edith Sitwell, que le introdujeron en los excéntricos circuitos socio-intelectuales de la época.

Para distraer las elegantes veladas de los Sitwell, un jovencísimo Walton de diecinueve años compuso *Façade* (1921), una pieza de cámara sobre poemas escritos por la distinguida anfitriona que luego fue modificando a lo largo de su vida. El divertimento inicial contenía dieciocho números recitados de forma rítmica y onomatopéyica por dos intérpretes, uno masculino y otro femenino, acompañados por ocho instrumentos musicales, con alusiones a la infancia de la autora, imágenes victorianas y reminiscencias de *music hall*. En 1951, se revisó la obra como parodia del *Pierrot Lunaire* de Schoenberg y se reagruparon las canciones en siete grupos de tres. La nueva obra impactó a todos por sus ritmos de jazz mezclados con trabalenguas, rasgos hispanos y aires melancólicos en un ejercicio de ingenio sorprendente<sup>146</sup> que supuso la reacción definitiva contra el movimiento epitomado por Vaughan Williams y su folclorismo tradicional.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> “Poet in a barren age”. Término utilizado por Tippett en *Poet in a Barren Age*. 1971, en BOWEN M. *Britten, Tippett, and the Second English Musical Renaissance*. <http://www.michael-tippett.com/introarteng.htm> 12/01/2006.

<sup>146</sup> KENNEDY M. *Façade*. 5 73998-2. Emi Classics. EU, 2000.

<sup>147</sup> MORRA I. *Twentieth –Century British Authors and the Rise of Opera in Britain*. Ashgate Publishing Limited. England/USA, 2007. p. 55.

Durante la década comprendida entre 1930 y 1940, la fama de Walton llegó hasta Estados Unidos de América, nuevo centro cultural del mundo, sin descuidar su participación en los festivales ingleses, donde estrenó el tríptico coral de Osbert Sitwell *Belshazzar's Feast*.<sup>148</sup> Pero las cosas empezaron a cambiar cuando, a la muerte su compañera sentimental, la baronesa Imma von Doernberg, el compositor inició una nueva relación nunca aceptada por sus distinguidos amigos, quienes le obligaron a abandonar la casa donde había vivido diez años en un ambiente de esnobismo intelectual.

Walton no emigró América, como Auden, Isherwood o Britten, sino que, por el contrario, ingresó en el ejército, donde fue comisionado para escribir la música patriótica de algunos films propagandísticos. Una vez finalizada la contienda, participó en el recién creado comité consultivo del Covent Garden que propuso una programación de ópera en lengua nativa, con el Sadler's Wells y el Old Vic como satélites del teatro principal.<sup>149</sup>

Muchos compositores se sintieron estimulados por el proyecto, como el mismo Walton, que inició la factura de una ambiciosa ópera con textos del afamado libretista Christopher Hassal. Entre los varios temas propuestos se escogió la historia poco transitada de Troilus y Cressida, pero el plan de trabajo se frenó con la muerte de su nueva compañera sentimental, lady Windmore, reanudándose en 1949, después de su matrimonio con la argentina Susana Gil. Junto a ella, en la tranquilidad de la isla de Ischia, el maestro compuso la mayor parte de su ópera, estrenada en el Covent Garden con una acogida más cordial que calurosa debido a su desfasado belcantismo, al

---

<sup>148</sup> PALMER C. *Belshazzar's Feast*. 7 64723- 2 4 Emi Classics. Alemania, 1993.

<sup>149</sup> WALTON (lady). *The Birth of an Opera. Troilus and Cressida*. 9370/1- 2 Chandos. Essex, 1995. p. 6.

ambiguo libreto de Hassal y al retroceso estilístico en relación con sus obras de juventud.

La historia de Troilus y la infiel Cressida aparece primero en *La Iliada*; luego, en Bocaccio, más tarde, se retoma en Chaucer, justificada en un contexto caballeresco, y, finalmente, en Shakespeare, como arquetipo de amor medieval. En cuanto al libreto de Hassal, más en la línea de Chaucer que en la de Bocaccio o Shakespeare, presenta a Cressida como una mujer débil y asustada, con un irrefrenable deseo de sentirse protegida por alguien frente a la soledad, la vejez y la muerte; una alegoría del miedo que puede conducir a cualquiera a refugiarse en brazos del enemigo en difíciles momentos de crisis existencial. Por su parte, el personaje de Troilus aparece intencionadamente minimizado en favor de Cressida convertida en centro dramático de la acción, mientras las intervenciones en prosa de Pandarus se hacen en clave de humor.



*Troilus and Cressida*. Ópera de Saint Louis, 2008.

Entre Walton y Britten se coloca cronológicamente la figura de Michael Tippett, musical y teatralmente el más vanguardista de los tres, aunque nunca cayó en modas ni cultos de época. Los inicios de Tippett como compositor datan de los años veinte, cuando se embarcó en la ambiciosa obra coral, *The Mask of Time*, basada en textos de H. G. Wells, que no vería la luz hasta cincuenta años más tarde, convertida en una pieza de asombrosa riqueza musical. A partir de entonces, Tippett rechazó el nacionalismo a lo Vaughan Williams, evitó refugiarse en el pastoralismo blando y abrazó para siempre un europeísmo cultural semejante al de Elgar, Holst y Britten.<sup>150</sup>

Al inicio de la década de los treinta, Tippett entró de lleno en la música escénica con dos *ballad operas* modernas, *The Village Opera* (1929) y *Robin Hood* (1930). De 1938 son las piezas infantiles, *Robert de Sicily* (1938), basada en textos de Robert Browning, y *Seven Atoms Stroke* (1939), ambas con libretos de Christopher Fry.<sup>151</sup> Por entonces empezó a fraguarse su lenguaje de simbología complejísima, basado en las teorías de Carl Jung sobre el subconsciente, y a configurarse su propio estilo como resultado de una personalísima síntesis de influencias, que cristalizaron en nuevas formulas tonales y en sonoridades puntillistas con reminiscencias francófilas. En primer lugar, sufrió una fuerte conmoción al oír las nueve sinfonías de Beethoven, en los Proms londinenses, luego se entusiasmó con la música sacra y los madrigales del siglo XVIII, y, finalmente, sufrió el impacto de la música de Purcell, a quien descubrió cuando era director del Morley College.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> BOWEN M. "Poet in a Barren Age". *A Profile of Sir Michael Tippett. Introduction*. <http://www.meirion-bowen.com/mbtippettconnection.htm>. 1/11/2008.

<sup>151</sup> GERAINT L. *Tippett, Michael. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. IV*. op.cit. p. 742.

<sup>152</sup> BOWEN M. *Poet in a Barren Age. A profile of Sir Michael Tippett*. <http://www.michael-tippett.com/introarteng.htm> 12/01/2006.

Durante estos conciertos purcellianos, Tippett conoció a Britten, que le animó a presentar en público el oratorio *A Child of our Time* (1944), una obra coral inspirada en un episodio bélico protagonizado por el joven judío polaco de diecisiete años, Herschel Grynzpan, que provocó uno de los mayores *progroms* de la Segunda Guerra Mundial. El episodio era el vehículo idóneo para lanzar al mundo un mensaje de protesta y compasión, reforzado por espirituales negros en representación de todos los núcleos sociales marginales discriminados por posiciones racistas o xenófobas, intolerantes e intolerables.



Michael Tippett en Morley College.

Tippett se convirtió en su propio libretista cuando T. S. Eliot se negó a escribir el texto de la obra coral, alegando que en el proceso de fusión entre letra y música el contenido metafórico de las palabras sería inevitablemente “engullido” (“swallowed up”) por la música: “Los poetas harán con las palabras lo que tu música debería hacer”<sup>153</sup> Sin

---

<sup>153</sup> “poets are going to do with the words what your music should do.” En TROWELL B. *Libretto. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. II.* op.cit., p.1201.

embargo la influencia de Eliot permaneció para siempre en Tippett, referida al método “mosaico” de *The Waste Land*, utilizado también por Stravinsky, en *Agon*.<sup>154</sup>

Una vez finalizada la guerra, Tippett publicó el ensayo *The Birth of Opera*, donde expuso su teoría sobre el enfrentamiento de mundos opuestos, reflejada siete años más tarde en *The Midsummer Marriage*, una ópera difícil y complicada, estrenada en el Covent Garden, en 1952, que transcurre en un contexto de rituales antiguos con la riqueza y fluidez características de lo onírico. Sin embargo, como en todo sueño, hay momentos muy intensos que obedecen a la lógica interna del subconciente. Sólo si se intelectualiza el contenido, se encuentra oscuridad y confusión; en cambio, si se busca una visión global de la vida a través de las propias experiencias, se hallará una nueva luz, capaz de iluminar la realidad.<sup>155</sup>

*The Midsummer Marriage* es una parábola de la condición humana a través de la propia sublimación, equiparada frecuentemente con *La flauta mágica* de Mozart y con *La mujer sin sombra* de Richard Strauss por el enfrentamiento de las parejas protagonistas que representan a toda la humanidad. Mark/Jennifer, Tamino/Pamina y el Emperador/la Emperatriz, simbolizan el deseo de autosuperación, mientras que Jack/Belle, Papageno/Papagena y el Tintorero/la Tintorera, se mantienen a ras de la cotideanidad. En los tres casos, los individuos primero tienen que conocerse profundamente a sí mismos para luego establecer una relación satisfactoria con la pareja complementaria, que les convertirá en seres enteros y realizados. Sólo cuando logren superar la agresión

---

<sup>154</sup> BOWEN M. *Britten, Tippett, and the Second English Musical Renaissance*. Souvenir Programme. op.cit. <http://www.meirion-bowen.com/mbartmtbritten.htm> 07/02/2005.

<sup>155</sup> E. W. WHITE. *A History of English Opera*. op.cit. p. 422.

del otro en su territorio, podrán, juntos, reunir las fuerzas necesarias para vencer el acoso de King Fisher, portavoz de la herida incurable, o sea del pecado de Amfortas.<sup>156</sup>

La puesta en escena de *Midsummer Marriage* fue especialmente difícil por la distribución de la acción dramática en dos niveles superpuestos que representan el mundo imaginario frente al real; pero la exuberancia de la partitura ayudó a borrar todas las dificultades del libreto, escrito por el mismo compositor, para cuya estrofa final tomó prestados unos versos de W. B. Yeats.

Bajemos con gozo la colina,  
hacia la generosa vida de este día de verano.  
“Todo lo que se destruye, de nuevo se construye,  
y los que lo construyen son felices otra vez”.<sup>157</sup>

La naturaleza funciona al mismo tiempo como metáfora de la vida y agente activo de ésta; en cambio, el bosque, lugar mágico lleno de presencias misteriosas, es el símbolo de la energía vital y el amanecer, una alegoría de la capacidad de renacer, día a día, bajo la nueva luz de la tolerancia y la comprensión. La escena aparece aderezada con múltiples signos provenientes de las culturas griega, celta, cristiana e hindú, como el templo cercano y accesible, que representa el alma humana, donde uno puede refugiarse siempre. En este sentido, Tippett se inscribe en la corriente globalizadora representada por Delius, las piezas de inspiración hindú de Bainton y Holst, o los elementos de música oriental o negra, presentes en muchas óperas contemporáneas.

---

<sup>156</sup> HALBREICH H. *Know Yourself- Acknowledge the World. Tippett Arrive. Le Monde del Musique* N° 68. París, junio, 1984, pp. 22-8/30, en <http://www.michael-tippett.com/opera2.htm> 08/03/2006.

<sup>157</sup> Let us go down the hill with joy,  
To the bounteous life of this midsummer day.  
“All things fall and are built again,  
And those that build them again are gay!”  
*Tippett and The Midsummer Marriage*. Estrofa final. SRCD 2217. Lyrita. Inglaterra, 1995. p. 47.

Como no existe el tiempo real, nada sucede en el desarrollo argumental, que comienza en un amanecer estival y termina en la siguiente aurora. Una acción dramática “anti teatral”, convertida en alegoría de la auto realización personal del ser humano, con rasgos masculinos y femeninos vestidos de personajes a lo Bernard Shaw y dos paréntesis relevantes que, lejos de ser meros divertimentos, encierran un profundo significado conceptual. El del acto segundo, se presenta como un conjunto de danzas rituales que simbolizan: el ciclo de la vida, la agresividad humana, el instinto femenino frente a la lógica masculina y las experiencias dolorosas de las que podemos salir totalmente destruidos o regenerados a través de una sublimación total. En cambio, el paréntesis del tercer acto contiene el largo monólogo de Sosostri sobre la labor didáctica del compositor y su misión cuasi-sacerdotal.

Para expresar esta enorme metáfora musical era necesario crear una partitura fastuosa, refinada y cálida basada en la utilización de cuartas superpuestas y en una disciplinada orquestación capaz de impedir la congestión sonora. El lenguaje, enteramente tonal, es el reflejo de un momento virginal de ingenuidad *naïve*, pero también es producto de cuatro siglos de música que han permanecido vivos en el inconsciente hasta materializarse en armonías frescas y originales de gran belleza y vivacidad. Por eso resulta desconcertante el rechazo inicial de la pieza en su estreno, sólo comprensible por lo desconocido que era entonces Carl Jung.<sup>158</sup>

Influido por Jung, Tippett analiza los significados profundos que esconde la realidad, extrae arquetipos erótico-sexuales perfectamente coherentes con su lenguaje musical, y trata de lo que Jean Cocteau llamó “incidentes fronterizos”, por estar situados en esa

---

<sup>158</sup> HALBREICH H. *Know Yourself- Acknowledge the World*. op.cit. <http://www.michael-tippett.com/opera2.htm> 8/3/2006.



línea divisoria entre el mundo real y el imaginario que genera tensión al querer invadir territorios ajenos. Toda la obra se refiere a cuestiones eternas, como el destino, la autoestima o el poder, relacionadas, a su vez, con un tema fundamental: el hombre no debe depender de una ideología o divinidad servicial, sino de la gran fuerza generada por el amor al prójimo, superior a la fuerza de la fe o de la esperanza; pero es incapaz de amar a los demás si no se ama a sí mismo, por eso es indispensable desarrollar la autoestima como herramienta de perfección.

El controvertido estreno de *The Midsummer Marriage* puso de manifiesto que Tippett era alguien capaz de crear ópera en Inglaterra al mismo nivel de Britten. Cada uno a su manera alcanzó la realización de obras plenas de significados simbólicos que, primero provocaron una terrible conmoción y luego, una profunda reflexión. Britten, como investigador de lo raro, lo ambiguo y lo desconcertante, captó de manera admirable la transformación del hombre alienado por la sociedad; mientras Tippett, como espíritu libre, excéntrico y místico, supo entrar en la espiritualidad de las cosas, más allá de la cotidianidad. Aunque diferentes en sus planteamientos, ambos son “poetas en tiempos estériles”,<sup>159</sup> capaces de transmitir la crisis que fluctúa entre la inocencia perdida y el miedo a lo desconocido, sin abandonar esa fina ironía británica empeñada en suavizar la realidad. Por otra parte, también coinciden en un estilo común alejado del nacionalismo a lo Vaughan Williams. Ninguno de los dos empleó nunca el folclore a la manera tradicional, pero lo popular aparece frecuentemente como elemento subyacente en su música, así como la tradición pre-clásica purcelliana, el serialismo que se cuele en

---

<sup>159</sup> “Poets in a barren age”, en BOWEN M. *Britten, Tippett and the Second English Musical Renaissance*. op.cit. <http://www.meirionbowen.com/mbartmtbritten.htm> 07/02/2005.

muchas de sus obras y el afán por introducir elementos globalizadores, representados por la música negra, en Tippett, y la estética japonesa, en Britten.

Alimentada por estos rasgos de modernidad, la ópera inglesa alcanzó su completa madurez a través del sufrimiento de toda una generación de compositores implicados en la guerra que experimentaron el horror de una contienda cercana y real. La tensa espera anterior al conflicto bélico y la preocupación por el futuro sustituyeron todos los temas posibles con nuevos contenidos simbólicos, cargados de esperanza y cimentados en la rica raigambre nacional.

El punto de partida del nuevo nacionalismo anglosajón se remonta a la recopilación folclórica del cancionero popular, recogida por Vaughan Williams en 1903, que contiene la verdadera esencia espiritual británica en los sonidos propios de la campiña inglesa, utilizados como inagotable fuente de inspiración. Otros compositores buscaron sus modelos en antiguos mitos y leyendas medievales, con un neo-romanticismo mezclado con fuerza wagneriana y un cierto toque de modernismo francés; pero fueron los mensajes sencillos y claros emanados del paisaje rural los que impulsaron el segundo Renacimiento Musical Inglés a través de una música anclada en la tradición.

Junto a la constante vocación bucólica del teatro musical inglés, también surgieron otras dos tendencias complementarias representadas por obras de claro sabor dieciochesco y por piezas de carácter surrealista. Las primeras, inspiradas en diarios, periódicos o series pictóricas, regresaron a la edad oscura a través del estilo dorado; las segundas fueron difíciles de asimilar por un público que no comprendía los elementos simbolistas utilizados como metáforas de esperanza y liberación.

Poco a poco, la dura realidad empezó a comprometer la idílica inocencia de la sociedad burguesa y el sentimiento amable de amor al paisaje se empezó a transformar en un hondo sentimiento patriótico, muy arraigado en el pueblo británico. Con la amenaza de la Guerra Mundial, la música se convirtió en el sustento espiritual de los ingleses, pero a partir del estallido bélico, todos los proyectos quedaron cancelados por la terrible situación y formas artísticas más serias, tomaron el relevo con un lenguaje comprometido a base de elementos simbólicos basados en lo bello, lo simple y lo puro, como forma de evasión.

Los compositores pertenecientes al nuevo movimiento de vanguardia encontraron en las leyendas celtas y en los temas románticos del pasado un potencial revolucionario que les acercaba a posiciones alejadas de lo convencional y les permitía recuperar todo el bagaje atesorado durante años como material válido para configurar una nueva ópera que huye de la actitud imitativa de otros tiempos y se identifica plenamente con el alma nacional. De esta manera, un tanto utópica, surgió la idea de organizar festivales que sirvieran de impulso al nuevo nacionalismo británico y ayudaran a recuperar la precaria moral del pueblo, con obras metafóricas inspiradas en leyendas y personajes heroicos convertidos en alegorías de la eterna lucha del hombre contra la adversidad. Pero el gobierno prohibió las actividades políticamente incorrectas de estos audaces festivales, que quedaron reducidos a meros experimentos vanguardistas, basados en la sencillez y la originalidad.

Con la llegada de la paz, el teatro inglés experimentó un notable resurgimiento gracias a la aparición de figuras como Samuel Beckett, Arnold Wesker o John Osborne, que coincidieron en el tiempo con la presentación en Londres de la revolucionaria compañía

de Bertolt Brecht. Entre los seguidores de Brecht estaba Edward Bond, cuyos libretos operísticos aportaron el corrosivo contenido satírico victoriano, referido a la actualidad. Por su parte, el catalán Roberto Gherard, recuperó la tradición de la *ballad opera* dieciochesca, mientras Vaughan Williams tomó como fuente de inspiración la magna obra del autor puritano del siglo XVII, John Bunyan, y el Festival of Britain propició la composición de obras basadas en autores tan relevantes como Shelley o Dickens, modernizadas con elementos de gran novedad.

A mediados del siglo XX, dos claras tendencias aparecieron en la ópera inglesa representadas por un dodecafonismo suavizado y un neoclasicismo reinventado, que tuvo su mejor expresión en *The Rake's Progress*, una ópera audaz con libreto de Wystan Hugh Auden en perfecta consonancia con las antiguas convenciones musicales de la pieza. Hasta entonces, los ingleses habían sido anfitriones de la ópera continental y la actitud imitativa había sido la tónica general, pero a partir de los años cincuenta, una nueva generación acometió el cambio más sustancial experimentado por el género que, por fin, alcanzó un estilo propio gracias a la figura inclasificable de Britten, apreciada a nivel internacional tanto por la crítica como por el público, vanguardista o conservador.

Britten aprovechó todo el bagaje literario y musical atesorado desde el Renacimiento hasta la actualidad para integrarlo en formas nuevas de extraordinaria calidad que convierten a la ópera inglesa en un hecho diferencial de la cultura británica. Sin embargo, en sus obras se mantienen inalterables los rasgos característicos seculares del género autóctono bajo nuevas coordenadas y con un lenguaje adaptado a la modernidad. Gracias a su instinto dramático, los personajes raros y diferentes de otros tiempos se transformaron en molestos *outsiders*, incapaces de compartir sus vidas con el resto de

los mortales por diversas circunstancias más que por su propia culpabilidad; las inquietudes políticas afloraron en temas referidos a la actualidad; el anglicismo se tradujo en la persistencia de elementos patrios que afloran incluso en argumentos alejados del ámbito nacional, las alegorías se convirtieron en metáforas de enorme ambigüedad; la profunda espiritualidad se incorporó al contexto social y el inefable sentido de humor británico se abrió paso para contagiar de esperanza los argumentos serios de su vasta producción musical.

Desde sus primeras manifestaciones, el *outsider* britteniano aparece tratado como parábola de marginalidad, fatalidad y autodestrucción, tres rasgos esenciales que no siempre comparten otros personajes operísticos cuyas tragedias aparecen determinadas por factores diversos, como los celos, el afán de seducción, el exceso de hedonismo o el deseo de vivir sin trabajar.

Algunas veces, los *outsiders* de Britten se presentan en clave de humor y otras, bajo la forma de mujeres implicadas en una lucha dramática por alcanzar su individualidad. En este sentido, la reina Gloriana es un ser extraño que mantiene su autoridad a costa de su sexualidad; la Institutriz sin nombre se sale de lo establecido para luchar contra el mal y la matrona romana se suicida por haber perdido su singularidad. Por otra parte, la marginalidad de Owen Windgrave nace de sus ideas pacifistas contrarias a la tradición militar, mientras que la del profesor Aschenbach, es fruto de una obsesión sexual enfermiza que le lleva inexorablemente a la catástrofe final.

Desconcierta en Britten su llamativo interés por los menores de edad, no sólo por el potencial estético que nace de su ambigüedad, sino como metáforas de futuro en una

nación devastada por la guerra. Más de noventa niños interpretan a los animales del arca en *Noye's Fludd*, un coro infantil se añade a los recursos de su *War Requiem* como representación de la vida más allá de la muerte y miles de futuros aficionados han aprendido música con *Guía de orquesta para jóvenes*, una pieza pedagógica al nivel de *Pedro y el lobo*, de Prokofiev, o *El carnaval de los animales*, de Saint Saens.

Pero sobre todo, en sus óperas aparecen personajes infantiles que actúan como inquietantes parábolas de la inocencia vulnerable; como el grumete de *Peter Grimes*, el pequeño pacifista de *Owen Windgrave*, el bello efebo de *Death in Venice*, el “niño-outsider” de *The Little Sweep* o los inquietantes pupilos de *The Turn of the Screw*. En esta misma línea, los argumentos de *Grimes*, *Billy Budd* y *The Turn of the Screw* giran en torno a la muerte de un niño o un joven; y podrían resumirse con un verso del poema de Yeats, *The Second Coming*, que Britten y Myfanwy Piper pusieron en boca de Peter Quint: “Se ha ahogado la ceremonia de la inocencia”..

Además del tema de la inocencia ultrajada, Britten se refiere a asuntos tan actuales como la actitud del ser humano ante una sociedad hostil, el amor homosexual, la persistencia de heridas del alma, el encanto de lo onírico o el horror a la violencia, tratados dramáticamente por libretistas tan solventes como W. H. Auden, Montagu Slater, Ronald Duncan, Eric Crozier, Edward Morgan Forster, William Plomer o Myfanwy Piper. Para estos escritores, la condición sexual no escondida de Britten era casi una bandera por la que luchar ante los ojos de la sociedad tradicional, de manera que muchos de ellos cerraron filas en torno al maestro y lo defendieron de las críticas que su vida y sus obras suscitaban.

En relación a las inquietudes políticas de Britten, trascienden el pacifismo y el socialismo activo para centrarse en las desgracias de una generación traumatizada por la guerra, que intenta sustituir los referentes culturales desaparecidos por elementos de enorme ambigüedad. Aunque se mantuvo alejado del nacionalismo a lo Vaughan Williams, y nunca empleó el folclore en estado puro, Britten fue un compositor nacionalista a su modo, con un estilo deliberadamente provincialista, unido a toda la tradición pre-clásica purcelliana tratada según formas más acordes con la modernidad.

Así mismo, es necesario señalar su particular visión del paisaje inglés y de los espacios acuáticos, representados por una música sugerente que describe el lago envuelto en brumas, el inquietante río, los apestados canales venecianos y las muchas caras del mar. También en las obras de Britten abundan momentos teñidos de un fino sentido de humor que contribuyen a rebajar la tensión y a valorar situaciones dramáticas. En este contexto figura Albert Herring, un joven único e irrepetible que encuentra en el alcohol la fuerza necesaria para saltarse las represiones victorianas, o la graciosísima intervención de los artesanos atenienses de *A Midsummer Night's Dream*, que en su representación de “teatro dentro del teatro” parodian todos los estilos operísticos, desde los excesos belcantistas hasta las doce notas schoenbergianas, con enorme gracia y sentido del humor.

Por último, conviene subrayar el peculiar carácter religioso de algunas obras de Britten, como *Noye's Fludd* o las *Church Parables*, estilizaciones simbólicas de tema bíblico o de ideología cristiana concebidas con el fin de incorporar la ambigüedad de unos significados espirituales al contexto social y autobiofráfico del autor. En este sentido también se inscribe el desconcertante epílogo de *The Rape of Lucretia*, concebido en

forma de brillante sermón religioso con un ruego casi subliminal de comprensión y perdón.

Aunque musicalmente se le considera como un compositor “moderno”, Britten fue un compositor relativamente conservador, cercano al atonalismo sin llegar al expresionismo, con una musicalidad heterodoxa al servicio de la palabra y de la fuerza dramática, que termina comunicando de manera eficaz con todo tipo de audiencias, a pesar de la natural reticencia del gran público a aceptar formas musicales propias de la modernidad.

En la actualidad, su significación como referente universal ha sido unánimemente aceptada por el sabio criterio de selección de sus fuentes y por la capacidad de implicar al oyente hasta el punto de convertirlo en participante, más que en espectador. Sólo un genio como él pudo descubrir el increíble potencial operístico que escondían algunas obras literarias, aparentemente infértiles, actualmente convertidas en referentes del nuevo teatro musical inglés.

La nueva generación de compositores siguió la senda de profundidad metafísica marcada por Britten, Walton y Tippett, pero también abrió los ojos y aguzó el oído para extraer sus temas de todos los ámbitos de la vida real, sin olvidar nunca los rasgos inalterables de la ópera anglófona que, sustentada en lo espiritual, lo tradicional, lo satírico y lo misterioso, contribuyó generosamente a reforzar la identidad nacional a través de libretos de calidad literaria, capaces de satisfacer las necesidades culturales del pueblo británico, ávido de creer, recordar, reír y soñar.





## **CAPÍTULO 5**

### **LA ÓPERA INGLESA CONTEMPORÁNEA**



## VI. CAPITULO 5. LA ÓPERA INGLESA CONTEMPORÁNEA

### 1. LA ÓPERA POSMODERNA

Los años sesenta fueron, en cierta forma, la antesala de un mundo que fomentaba el hedonismo y la individualidad al calor de la bonanza económica y de la caída de las ideologías totalitarias. En lo estético, dos categorías aparecieron enfrentadas por la supremacía artística. Por un lado estaban las vanguardias dispuestas a revolucionar la dirección de las cosas rompiendo con el lenguaje de la catástrofe vívida y por otro, los defensores de un lenguaje basado en la tradición. En medio de esta relación tradición-progreso se fue fraguando la nueva filosofía de la posmodernidad, un generoso paraguas conceptual, donde se acomodaron un amplio número de movimientos artísticos, culturales y literarios en oposición o superación al modernismo.

En la prosa de ficción inglesa, las novelas se agruparon en varias categorías temáticas. Algunos autores, como George Orwell, Aldous Huxley o Leslie Pole Hartley, describieron en sus novelas modernas distopías como antítesis de las utopías descritas por Wells, que aparecen aquí rotas por la maldad humana y la opresión. Otro importante grupo es el de las novelas de guerra, representado por la trilogía de Evelyn Waugh, *Sword of Honour*, las últimas aportaciones de Graham Greene o las obras de William Golding, preocupado por los valores absolutos del bien y del mal. En cuanto a las novelas de temática social, se distinguen las obras de Pamela Hansford Johnson, de Percy Howard Newby y de Malcolm Lowry, cuya obra maestra, *Under the Vulcano*, revisa el tema de la auto-condena con proporciones casi faustianas.

La moderna novela irlandesa debe mucho al realismo simbólico de Samuel Beckett que influyó notablemente en una nueva generación representada por autores como Flann O'Brian, capaz de sintetizar toda la fantasía del espíritu celta, y por Joyce Carey, preocupado por la búsqueda de lo raro y distinto en el exotismo africano, la rebelde juventud o la imaginación al estilo de Blake.

A partir de 1950, aumentó la producción de novelas “río” o novelas saga, estructuradas como una serie de relatos separados que, gradualmente, forman una unidad conceptual. En este sentido se inscriben: la magna obra, *The Music of Time*, de Anthony Powell, que describe la conjunción de bohemios y aristócratas en la moderna vida británica; *Strangers and Brothers*, de Charles Percy Snow, que trata del enorme esfuerzo de la doliente Inglaterra para adaptarse a los cambios posteriores a la Segunda Guerra mundial; o la autobiográfica *Chronicles of Ancient Sunlight*, de Henry Williamson. Otros novelistas situaron sus series en una unidad de lugar más que de tiempo, como la trilogía malaya de Anthony Burgess, la *Balkan Trilogy* de Olivia Manning, el *Alexandria Quartet* de Lawrence Durrell, o las novelas surafricanas de Doris Lessing, que retratan la inhumana intolerancia racial.

Asociada con mujeres de la talla de Margaret Mitchell o Hellen Wadell, aparece la novela histórica, cultivada por Robert Graves, Alfred Duggan o Arthur Koestler, junto a la prosa *anti-establishment* de John Osborne, John Wain, Alan Sillitoe o Keith Waterhouse, que describieron la rebelión de la clase media británica en los años cincuenta, con una actitud inconformista hacia todo tipo de conducta convencional.

Muchos de estos escritores cultivaron la poesía al mismo tiempo que escribían sus novelas. Sin embargo, el género literario más desarrollado, en la segunda mitad del siglo XX, fue el teatro, que se enriqueció con las obras de autores ya consagrados, como Harold Pinter, Thomas Stoppard, David Storey, Trevor Griffiths o Edward Bond, y con los trabajos de una nueva generación de jóvenes dramaturgos, entre los que sobresalen: Howard Brenton, David Hare y David Edgar.

En música, el serialismo dodecafónico, con sus arbitrarias disonancias capaces de comulgar con las zonas más oscuras del alma y con el dolor producido por la gran contienda, fue adoptado por los innovadores iconoclastas, mientras los tradicionalistas seguían tendencias más conservadoras, aunque con materiales modificados por técnicas de última generación. La división surgida en el seno de la música instrumental contagió también a la ópera, donde movimientos como el existencialismo, el surrealismo o el expresionismo se reflejaron en las partituras vanguardistas de Humphrey Searl, Maxwell Davies o Gordon Crosse y en los brillantes libretos de William Butler Yeats, Wystan Hugh Auden o Edward Bond.

El teatro musical se hizo revisionista y simbólico; con fábulas corrosivas que no deben ser confundidas con obras infantiles, asuntos religiosos que cuestionan la eficacia de la religión, inquietudes étnicas que intentan favorecer el diálogo interracial, o temas psicoanalíticos que profundizan en los conflictos del alma humana. Al mismo tiempo, muchos autores empezaron a recurrir a asuntos de interés mediático utilizados como nuevas alegorías universales, actualizadas a través de un moderno lenguaje emocional.

En cuanto a la imagen, el mundo de la ópera cambió sus escenografías naturalistas por montajes conceptuales, a veces difíciles de comprender, pero siempre originales y creativos, con el propósito de alcanzar la universalidad y asombrar al espectador. “Si en el futuro (el arte de la ópera) dice algo sobre nuestra época dependerá de las puestas en escena que son hechas hoy”.<sup>1</sup>

En los míticos años setenta, el movimiento estudiantil surgido del Mayo Francés del 68 y los movimientos pacifistas aparecidos como protesta contra la Guerra del Vietnam, propiciaron la lucha reivindicativa de las clases populares que se manifestó a través de la “ópera rock”, un sub-género a medio camino entre la música culta y la “pop”. Títulos emblemáticos, como *Jesus Christ Superstar* (1971) o *Evita* (1976), dirigidos hacia un público de masas, entroncaron con los movimientos hippies de la época alcanzando una enorme difusión.<sup>2</sup> Pero la ópera propiamente dicha, destinada a las elites culturales, continuó su andadura por otros derroteros, defendida por algunos estamentos como la compañía titular del Festival de Aldeburgh, que, en 1960, asumió la dirección del Covent Garden con una clara política de protección del género nacional.

Por otra parte, la compañía de ópera del mítico Sadler’s Wells se trasladó, en 1968, desde su emplazamiento en el barrio de Islington al teatro Coliseum, en el West End londinense, con el nombre de English National Opera Company (ENO). También se formaron la Kent Opera Company y la English National Opera North, proveedoras respectivamente para el sur y el norte de Inglaterra, junto a la Welsh National Opera Company (1946) y la Scottish Opera (1962) que concentraron sus esfuerzos en Gales y

---

<sup>1</sup> MORTIER G. en, VELA DEL CAMPO J.A. *La ópera como teatro: algunas divagaciones. 40 años de ópera en Madrid: de La Zarzuela al Real*. Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid. Madrid, 2003. p. 144.

<sup>2</sup> MORDDEN E. *El Espléndido Arte de la Ópera*. J. Vergara, ed. Buenos Aires, 1985. p. 333.

Escocia, respectivamente.<sup>3</sup> En cuanto a la BBC, se empeñó en la tarea de difundir la ópera vernácula con la ayuda del Arts Council, entidad encargada de distribuir el dinero público proveniente del gobierno y de la Lotería Nacional.

En cambio, la ópera ligera decayó cuando expiraron los derechos de la familia D'Oyly Carte sobre las *Operas del Savoy*. Bridget, nieta del mítico empresario y única heredera de la familia, intentó salvar la compañía formando la D'Oyly Carte Trust Lmted., que realizó una serie de giras por todo el mundo de habla inglesa, incluyendo Norte América y Australia. En 1975, la compañía celebró su centenario en el Teatro Savoy con nuevas directrices escénicas y vestuario remozado, pero para entonces los gastos de producción de las operetas de Gilbert & Sullivan se habían hecho prohibitivos y el Arts Council no acudió con subvenciones en su ayuda, de manera que, aunque la compañía contaba con muchos patrocinadores privados, el telón tuvo que caer definitivamente sobre los ciento diecisiete años de historia de la ópera ligera, después de una última función celebrada en el Teatro Adelphi, en 1982.<sup>4</sup>

### 1.1. La ópera dodecafónica.

En otro orden de cosas, el serialismo de la Segunda Escuela de Viena irrumpió en el panorama musical inglés con tres poemas dodecafónicos a gran escala de Humphrey Searle, *Gold Coast Customs*, *The Riverrun* y *The Shadow of Cain* (1949), con textos de dos abanderados de la modernidad inglesa, Edith Sitwell y James Joyce. A partir de entonces, Searle se dedicó por entero a la composición operística, con tres piezas

---

<sup>3</sup> WHITE E.W. *A History of English Opera*. Faber and Faber. Londres, 1983. p. 434.

<sup>4</sup> *Gilbert and Sullivan and the D'Oyly Carte Opera Company*. Programa del Savoy Theatre. HMS Pinafore. Temporada 2002/3.



simbólicas, inspiradas en bases literarias tradicionales, novelas y dramas adaptados al lenguaje posmoderno del compositor.

La primera de ellas, *The Diary of a Madman* (1958), basada en una pieza homónima de Gogol, intenta provocar y sacudir al espectador con elementos surrealistas y momentos impactantes, como la correspondencia inicial entre dos perros, o la escena final, que se desarrolla en la atmósfera inquietante de un asilo de lunáticos, a través de sonidos pregrabados y música concreta de gran fuerza emocional. En la segunda, *The Photo of the Colonel*, basada en una pieza de Ionesco, las palabras dicen una cosa, significan otra e implican todavía algo más, arrojadas por un acompañamiento de ruidos de tráfico, vidrios rotos, agua, melodías distorsionadas o experimentos acústicos que reproducen el discurso rítmico de un arquitecto, los *portamentos* de un borracho o la risa encubierta de un asesino. Por último, la tercera y más ambiciosa de sus óperas, *Hamlet* (1968), convierte a los personajes de Shakespeare en seres peligrosos y enfermizos, que simbolizan al hombre en conflicto con la sociedad.<sup>5</sup>

El *Hamlet* de Searle se inscribe en la línea romántica del *Wilhelm Meister* de Goethe, con una locura que fluctúa entre los extremos emocionales de la estrategia inteligente y la conducta de un “ciclotímico de libro”. En cambio, Polonio es un devoto incondicional, Rosencrantz y Guildenstern, marionetas sin decisión en manos del rey y Ofelia, una desequilibrada mental que alimenta su enajenación para vengarse de todos por su inmenso dolor.

---

<sup>5</sup> ROUTH F. *Humphrey Searle. Contemporary British Music*. MacDonald. 1972.  
<http://www.musicweb.uk.net/searle/routhhs.htm> 29/01/03

En cuanto a la música, adopta la técnica del *leitmotif*, con temas derivados de la frase “*To be or not to be*” referidos a distintas situaciones y con los cuatro monólogos del protagonista tratados de diferente manera: “*O that this too too solid flesh would melt*”, es un estallido de cólera, “*O what a rogue and peasant slave am I*”, se plantea como un triple *crescendo*; “*To be or not to be*”, es sereno y reflexivo y “*How all occasions do inform against me*”, tiene connotaciones marciales. El resto de la partitura se configura con homenajes románticos, canciones de estilo folclórico o momentos paródicos, como cuando frente a la calavera del bufón se oyen lejanas melodías de fiestas pretéritas.

## 1.2. Tradición y modernidad.

De esta manera irrumpe la controvertida ópera posmoderna en la escena inglesa, con todas las connotaciones positivas y negativas que han llevado al enfrentamiento de sus defensores y detractores en la actualidad. Ciertamente muchas de las innovaciones acústicas, temáticas y escénicas de la ópera actual resultan a veces exageradas, gratuitas y difíciles de comprender pero, al mismo tiempo, han marcado un interesante camino de profundidad metafórica, que la crítica y el buen aficionado están obligados a seguir. Con el tiempo, desaparecerán en el olvido aquellos recursos introducidos con el único fin de escandalizar o provocar al público burgués y permanecerán sólo los que han supuesto un verdadero punto de inflexión.

En este contexto, los compositores ingleses recuperaron la utilización de bases literarias solventes, nacionales y extranjeras, como fuentes de inspiración. En 1962, Michael Tippett estrenó, en el Festival de Coventry, *King Priam*, una versión personal de *La Iliada* revisitada por el análisis jungiano.

La obra aparece estructurada como una serie de escenas líricas, interrumpidas por interludios en los que se discuten las consecuencias inmediatas de lo ocurrido hasta llegar a la catarsis final. La acción dramática se inicia cuando Príamo, rey de Troya, interrumpe el sacrificio de su hijo Paris, al que estaba obligado por un sueño premonitor. Años más tarde, Paris rapta a Helena y provoca la guerra de Troya. Héctor cae abatido por Aquiles. Entonces, el anciano rey se acerca al campamento contrario para recuperar, no sólo el cadáver de su hijo, sino también la autoestima perdida, en una entrevista donde los enemigos se perdonan y vislumbran su fin. En un último interludio, Hermes desciende, *deus ex machina*, como mensajero de la muerte liberadora y Príamo se recoge en sí mismo para esperar, resignado, el anunciado final.



*King Priam*. Ópera de Kent. 1985.

A simple vista, la obra no parece reincidir en el tema planteado en *The Midsummer Marriage*, sin embargo Tippett vuelve a plantear temas tan serios como la necesidad del auto conocimiento responsable, absolutamente imprescindible para desarrollar la propia personalidad y llegar a la reconciliación universal. Algunos momentos musicales del drama son sobrecogedores, como el de la violenta caza del toro, que se detiene por intercesión del joven Paris, o la danza del fuego en el campamento de los griegos, donde la partitura prácticamente atonal es capaz de transmitir momentos extremos con mayor fuerza que la música convencional.<sup>6</sup>

Mientras tanto, William Walton transitaba por la senda del verismo pucciniano con su ópera *The Bear* (1967), basada en uno de los cinco divertimentos que Anton Chejov publicó con el nombre de *Vaudevilles* para la revista *Astillas*: “una cosita tonta que garapatee para la provincia”<sup>7</sup>. En cuanto al libretista Paul Dehn, supo captar con maestría el ingenio, la comicidad y la impecable caracterización de los personajes rusos que protagonizan una deliciosa parodia de costumbres burguesas, donde planean temas tan importantes como la igualdad de sexos o la fuerza del amor.



*The Bear*. Ópera Mínima. 2006.

<sup>6</sup> WARRACK J. *King Priam*. 9406/7 Chandos. pp. 8-10.

<sup>7</sup> SCHOO E. *Un visionario de melancólica lucidez*. *La Nación*, Buenos Aires, 2003.  
<http://javiermaria.es/foro/viewtopic.php?TopicID=1397> 08/03/2006

Otros compositores, como Richard Rodney Bennet, fluctuaron entre guiones originales y adaptaciones literarias. *The Mines of Sulphure* (1965), presenta un libreto original de Beverly Cross, ambientado en una antigua granja fantasmal donde se enfrentan de manera trágica un grupo de vagabundos marginales y una compañía de cómicos ambulantes, que representan para ellos un oscuro guiñol de transgresión.<sup>8</sup> En cambio, *A Penny for a Song* (1967) se basa en una comedia de costumbres de John Whiting, adaptada por Colin Graham, que recuerda a Sheridan, Ben Jonson y Oscar Wilde, con un diletante preocupado por la invasión napoleónica enfrentado con otro personaje obsesionado por el miedo al fuego; pero el debate se galvaniza ante el peligro de una invasión real y los caracteres se desinflan cómicamente según transcurre la calurosa tarde estival, todo ello reforzado por una ligera partitura donde los distintos sectores se comportan como conjuntos de cámara aislados.<sup>9</sup>

Por otra parte, la ópera *Purgatory* (1966), de Gordon Crosse, toma como base literaria la pieza homónima de William Butler Yeats que describe los esfuerzos de un hombre de edad avanzada por liberar a su madre de un purgatorio donde revive, una y otra vez, la primera noche de su desastroso matrimonio. La partitura, muy influida por el Britten de *The Turn of the Screw*, alterna disonancias en representación de la terrible violencia doméstica y acordes tonales, como símbolo de arrepentimiento y perdón.<sup>10</sup>

En 1967, Crosse añadió a la obra un suplemento en clave de humor titulado *The Grace of Todd*, que resultó un completo fracaso a pesar del laborioso libreto de David Rudkin. A partir de entonces, el compositor abandonó los temas violentos para concentrarse en

---

<sup>8</sup> BRADSHAW S. *Mines of Sulphur, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. III.* Stanley Sadie, ed. Macmillan. NY/Londres, 1997.p. 404.

<sup>9</sup> BRADSHAW S. *Penny for a Song, A. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III.op.cit.* p. 945.

<sup>10</sup> LARNER G. *Purgatory. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III.op.cit.* pp. 1182-3.

la ácida comicidad de algunos divertimentos, como *The Wheel of the World* (1972), inspirado en algunos relatos de Chaucer; la pieza de tema artúrico, *Potter Thompson* (1973), con libreto de Alan Gardner, y *The Story of Vasco* (1974), basada en un relato del poeta franco-árabe Georges Schehadé, adaptado por Ted Hughes.

*The Story of Vasco* (1974) trata de un modesto barbero del siglo XVII con una curiosa ambivalencia heroíca/antiheroíca, original y moderna, que se sustenta en una música vanguardista, cuando describe las heroicidades de Vasco, y tradicional, cuando retrata al pobre barbero, con tal ambigüedad que nunca se llega a saber si el protagonista es realmente un héroe o un idiota.<sup>11</sup> Esto es posmodernismo a la enésima potencia por la conmoción que ejerce en el público el hecho de que el protagonista abandone a su personaje;<sup>12</sup> un juego de ambigüedades que se repite en la emblemática película de Charles Chaplin, *El Gran Dictador*, donde también un barbero judío, recién llegado de la guerra, se enfrenta al régimen dictatorial con una actitud de extrema ingenuidad.

### 1.3. La ópera festiva.

Por entonces, también se inició la carrera de Nicholas Maw, nacido en el seno de una familia de tradición musical, con formación académica y un aceptable conocimiento de la resurgente música inglesa de la primera mitad del siglo XX. Inicialmente atraído por la Segunda Escuela de Viena, pronto comprendió que debía buscar su propio estilo en París, donde recibió las influencias modernistas de Nadia Boulanger, Stravinsky y Max Deutsch. Sus primeros trabajos fueron la pieza instrumental *Chamber Music* (1962), la straussiana *Scenes and Arias* (1962) y la farsa escénica *One Man Show* (1964), con

---

<sup>11</sup> LARNER G. *Story of Vasco, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. IV.* op.cit. p. 557.

<sup>12</sup> MORDEN E. *El Espléndido Arte de la Ópera.* L. Schmidt ed., trad. J. Vergara, ed. Buenos Aires, 1985. p. 332.

libreto de Arthur Jacobs, basado en un relato de *Chronicles of Clovis*, del escocés Hector Hugh Munro que, bajo el seudónimo de Saki, criticó con un estilo ácido la vida social post-victoriana y puso en evidencia a personas de la alta burguesía, indiferentes al despertar de una nueva realidad mundial.

La obra de Maw, estrenada en la Jeannetta Cochrane Theatre, de Holborne, tuvo una notable aceptación, más por la lírica adaptación del leve texto surrealista que por su valor dramático. El argumento, capaz de contar amargas experiencias bajo un desconcertante prisma de trivialidad, se inicia cuando Joe es comprado por una coleccionista de arte, que desarrolla una desproporcionada admiración hacia su “compra”, más allá de lo puramente artístico.<sup>13</sup>

Para su siguiente farsa, *The Rising of the Moon* (1970), Maw prefirió una ambientación de época, localizada en Irlanda, a finales del siglo XIX. El libreto original de Beverly Cross relata cómo un apuesto oficial disfruta de lo lindo durante la ocupación inglesa, y desarrolla un sincero afecto por una joven que queda desolada cuando se marcha del país. Duramente criticada por abordar a la ligera el candente tema irlandés, lo cierto es que la pieza fue escrita antes del conflicto político y, lejos de herir susceptibilidades, sólo pretende ser un divertimento feliz.

Escribí antes de que esta terrible situación se agravara en Irlanda... Justo antes de la producción de la ópera. Y fui acusado de haber tomado a la ligera un tema como aquél. Se trata de Gran Bretaña e Irlanda en las postrimerías del siglo diecinueve y de la ocupación por el ejército británico. Entonces, el servicio militar en Irlanda era un destino muy agradable, casi un trabajo de vacaciones... La ópera es claramente pro irlandesa y, por supuesto, por ello no fue bien recibida en ciertas partes de Inglaterra.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> GOODWIND N. *One Man's Show. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III.* op.cit. p. 670.

<sup>14</sup> I was writing before this terrible situation arose in Ireland... just before the time of the production of the opera And I was accused by people of being crass for taking subject matter like that. It's about the British in Ireland in the late nineteenth century and the occupation by the British Army. At that time duty

Después de su presentación en el Festival Glyndebourne (1970), en la Guildhall School of Music de Londres (1986) y en el Festival de Wexford (1990), la obra no fue repuesta jamás. Tres años más tarde, el embajador británico en Bruselas intervino para evitar su representación en un festival local, sin aceptar las explicaciones del autor sobre la nula connotación política de la obra, que se limitaba a recrear el aspecto festivo de la ocupación.<sup>15</sup>

#### 1.4. La ópera caribeña.

Durante estos años, la ópera inglesa también apostó por temas referidos al poscolonialismo europeo en tierras de ultramar. En este sentido, el australiano Malcolm Williamson, compuso dos óperas que marcan un nuevo camino en busca de espacios musicales localizados en las antiguas colonias americanas, con un vago sentimiento nostálgico de sabor imperialista.

La primera de ellas, *Our Man in Havana* (1963), estrenada en el Sadler's Wells, con libreto de Sidney Gilliat, está basada en la novela homónima de Henry Graham Green, ambientada en la Cuba anterior al régimen castrista. El protagonista es un sencillo vendedor de aspiradoras que finge una doble vida como espía para satisfacer las aspiraciones sociales de su hija, hasta el punto de atraer la atención y la animadversión de una serie de personajes secundarios caracterizados musicalmente a través de rasgos tragicómicos propios de la novela negra. Aunque en la ópera se pierde parte del humor original, se gana en colorido tropical a través de una sorprendente orquestación

---

in Ireland was a really nice assignment, almost a holiday job... The opera is strongly pro Irish and of course that did not go down well in certain parts of England.

Entrevista concedida por Nicholas Maw a Arlo McKinnon con motivo del estreno de su ópera *Sophie's Choice*. *Opera News*. Diciembre, 2002. p. 44.

<sup>15</sup> GOODWIND N. *Rising of the Moon, The*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.III. op.cit. p. 1348.



disonante, con extensos números corales que recuerdan la factura de algunos musicales modernos.<sup>16</sup>

La segunda ópera de Williamson, *The Violins of St. Jacques* (1966), estrenada en el Sadler's Wells, también relata una historia antillana basada en la novela del mismo nombre de Patrick Leigh Fermor, definido por la crítica como un híbrido entre James Bond e Indiana Jones. El libreto de William Chapel se desarrolla a través de una ecléctica partitura que mezcla paisajes marinos al estilo de Britten, rasgos expresionistas en la línea de Alban Berg, melodías influidas por Sullivan y elementos tomados del folclore local. Del encendido apasionamiento del primer acto se pasa a la emoción contenida del segundo, sin perder nunca la atmósfera de *Ópera del Savoy*, propiciada por personajes como el dandy capitán.<sup>17</sup>



*The Violins of St. Jacques*. Sadler's Wells. 1966.

<sup>16</sup> COVELL R. *Our Man in Havana*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III op.cit. p. 801.

<sup>17</sup> CONWAY P. *Malcolm Williamson. A 70th Birthday Tribute*. Musicweb International. UK.  
<http://www.musicweb.uk.net/Williamson> 11/02/03.

Poco tiempo después, la asfixiante atmósfera caribeña volvió a materializarse en *Victory* (1970), una ópera de Richard Rodney Bennet, inspirada en la novela homónima de Joseph Conrad, adaptada por Beverly Cross. El argumento, localizado en la colonia francesa de Haití, narra la historia de amor entre una cantante mulata y un ex-recluso, cuya impasibilidad hamletiana conduce al catastrófico desenlace final.<sup>18</sup> Para recrear estos parajes, conradianos hasta la médula, el compositor tejó una ecléctica partitura sobre un entramado de reminiscencias victorianas, parlandos, frases gritadas, dúos, arias y sonidos concretos que simbolizan el enfrentamiento entre la inocencia y la devastadora pasión.

En esta misma línea, el teatro Coliseum presentó *Toussaint, or the Aristocracy of the Skin* (1977), de David Blake, que añadía a la ambientación caribeña el elemento brechtiano representado por la depravación general y la utilización del narrador para alejar emocionalmente la acción.



Retrato de Toussaint Louverture. François Seraphin Delpech. s.XIX

---

<sup>18</sup> BRADSHAW S. *Victory*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.IV. op.cit. p. 987.

El libreto de Anthony Ward narra la rebelión de los negros bajo el liderazgo del futuro dictador Toussaint-Louverture, gobernador vitalicio de Haití, que contribuyó a destruir la imagen de aquel territorio como colonia europea.<sup>19</sup>

### 1.5. La ópera de los años setenta.

A principios de los años setenta, el Covent Garden estrenó, con gran brillantez, dos nuevas óperas de Tippett. *The Knot Garden* (1970) y *The Ice Break* (1977).



*The Knot Garden*. Covent Garden ROH. 2005.

Si *Midsummer Marriage* recuerda a *La flauta mágica* de Mozart, *The Knot Garden*, considerada por muchos como la ópera más lograda de su autor, se asemeja a *Così fan*

---

<sup>19</sup> LARNER G. *Toussaint, or the Aristocracy of the Skin*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.IV. .op.cit. p. 775.

*tutte*, con equívocos y cambios de pareja bajo la supervisión del psicoanalista Mangus, un moderno Don Alfonso, controlador de la situación. Ambientada en la actualidad, la obra también está relacionada con *Who's Afraid of Virginia Wolf*, de Edward Albee, *Heartbreak House*, de Bernard Shaw; y *The Tempest*, de William Shakespeare, tres dramas de distintas épocas que reincidenten en el tema de las fuerzas negativas superadas a través del amor.

En este sentido, el matrimonio formado por el mundano marido y la fantasiosa esposa ha iniciado un proceso de descomposición que ambos logran frenar atemperando sus personalidades y equilibrando su relación, todo ello dentro de un ambiente con claras reminiscencias norteamericanas, guitarras eléctricas, música de jazz y técnicas de *cross-cutting*, propias del lenguaje cinematográfico.<sup>20</sup>

En cambio, *The Ice Break* ha necesitado algunos años para alcanzar su completo significado como metáfora del “deshielo” que llegará cuando la agresividad desaparezca del mundo y se produzca la reconciliación universal. El argumento transcurre en un aeropuerto norteamericano, durante el período de mayor conflictividad de la Guerra Fría, con enfrentamientos raciales, políticos y generacionales y una serie de personajes estereotipados que llevan el peso de la acción. En pimer lugar figura un escritor ruso, inspirado en Solzhenitsyn, después, un campeón de boxeo, que recuerda a Muhammad Alí, y, finalmente, un prepotente joven blanco, en posesión de la verdad. La partitura, a veces violenta, otras lírica o surrealista, es siempre cálida y expresiva, con importantes

---

<sup>20</sup> LEWIS G. *Knot Garden, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.II.* op.cit. pp. 1011-2.

intervenciones del coro representando a las masas enfrentadas en esta oscura visión de la realidad.<sup>21</sup>

También por entonces, Stephen Oliver compuso su versión de *The Duchess of Malfi* (1971), revisada completamente en 1978 para el estreno mundial en la Ópera de Santa Fe. La obra es una nueva lectura de la “tragedia de venganza” homónima de John Webster, inscrita dentro del teatro de crueldad, con rasgos extremos y despiadados que se adecuan totalmente al expresionismo contemporáneo del autor. A lo largo de obra, se recrea la dramática situación de una familia destruida por antiguas convenciones sociales y se plantean terribles conflictos dramáticos vividos por unos personajes transportables a cualquier lugar donde la violencia física o mental sirve para castigar al que ose salirse del orden establecido.<sup>22</sup>

Poco después, Oliver estrenó, en el Festival de Aldeburgh, *Tom Jones* (1976), adaptación libre de la novela de Fielding, vista a través de técnicas expresionistas que iluminan a los personajes y a las situaciones bajo el prisma de una estridente comicidad. La acción se inicia en la corte celestial donde Júpiter y Juno discuten con los dioses la escasa virtud del género humano. Para probar sus ideas deciden enviar a la tierra a una joven doncella, que vivirá historias de lujuria, envidia e hipocresía, a través de las cuales se establece un juicio paralelo a toda la humanidad.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> HALBREICH H. *Know Yourself, Acknowledge the World. Le Monde de la Musique*. Nº 68. Paris. Junio, 1984. <http://www.michael-tippett.com/opera2.htm> 08/03/2006.

<sup>22</sup>*The Duchess of Malfi*. Programme note, en catálogo. Chester Music and Novello and Co. <http://www.chesternovello.com/composer/1183/main.html> 12/03/03.

<sup>23</sup>*Tom Jones*. Programme note, en catálogo. op.cit. <http://www.chesternovello.com/composer/1183/main.html> 12/03/03.

En esta misma línea de revisionismo literario, se inscribe William Alwyn, quien años después del oratorio, *The Marriage of Heaven and Hell* (1930), basado en el *Libro Profético* de William Blake, evolucionó hacia la ópera simbolista con *Don Juan, or the Libertine* (1972), una reutilización del mito romántico que presupone un conocimiento previo del asunto por parte del público, con un personaje central inspirado más en el Don Juan de Molière, Byron, Baudelaire o Nietzsche, que en el Don Juan español.

En la ópera de Alwyn, con libreto de James Elroy Flecker, se critican conductas institucionales mesiánicas a través de dos líneas complementarias de acción. La primera, presenta a Don Juan, hijo del embajador de España, que para salvar a la humanidad de una tercera guerra mundial mata al “Presidente de la República Inglesa”, cuya estatua cobra vida en el último acto, siguiendo la más pura tradición. La segunda línea dramática se centra en las aventuras amorosas de Don Juan, que seduce y abandona sucesivamente a la inevitable campesina y a las refinadas hijas del político en cuestión.<sup>24</sup>

Algunos años más tarde, Alwyn recurrió al naturalismo de August Strindberg como base literaria de su siguiente ópera, *Miss Julie* (1977), convertida en metáfora de las relaciones amorosas desiguales, con todas las implicaciones sexuales, psicológicas y sociales posibles, descritas a través de un lenguaje verbal y musical perfectamente coherente con la historia original. La figura autoritaria del padre, aparece representada por una campana que llama insistentemente; la opinión de los otros criados, que Strindberg confía a un coro interno, se traspa al guarda, mientras la perrita faldera es

---

<sup>24</sup> ROUTH F. *Humphrey Searle. Contemporary British Music.* op.cit.  
<http://www.musicweb.uk.net/searle/routhhs.htm> 29/01/03.

el símbolo de la violencia de género, ejercida a través de un brebaje para minimizar el celo y del sacrificio final. La obra resulta directa, lírica y fácilmente comprensible desde la primera audición, sin largos soliloquios ni aburridos recitativos, con materiales tradicionales modificados por técnicas vanguardistas y una línea de canto que reproduce fielmente las inflexiones del lenguaje hablado, especialmente diseñada para ser emitida por la BBC.

Resulta llamativo comprobar la vocación revisionista de la ópera de estos años, que recupera clásicos de todos los tiempos para extraer de ellos su fuente de inspiración. Aunque la mayor parte de las bases literarias revisadas son obras dramáticas, también se recuperan novelas y relatos de muy difícil adaptación, que suponen un nuevo reto y un campo más amplio de creación.

#### 1.6. Las óperas inglesas de Hans Werner Henze.

Entre los más brillantes compositores de ópera contemporánea figura el alemán Hans Werner Henze, autor de algunas espléndidas óperas con libretos de autores ingleses de la talla de Wystan Hugh Auden o Edward Bond. Henze se inició en la música a los doce años, atraído por la corriente estética del modernismo, proscrita por el Tercer Reich, pero después de una experiencia muy negativa como soldado del ejército nazi, su personalidad heterodoxa terminó de configurarse influida por todas las tendencias de posguerra.

Durante estos difíciles años, nunca abrazó la vanguardia serial de manera continuada; por el contrario, desde su etapa inicial, se inclinó hacia el neoclasicismo en la línea de

Stravinsky o Bartok, con un enorme barroquismo conceptual que recupera las formas de muchos compositores del pasado.<sup>25</sup> Al no romper drásticamente con el lenguaje asociado a la catástrofe vivida, los compositores de vanguardia le acusaron de haber traicionado a la generación destrozada por la guerra; pero Henze quería ser libre y encontró la salida a esta encrucijada en sus primeras óperas, *Das Wundertheatre* (1949), inspirada en el *Retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes, y *Boulevard Solitude* (1952), estrenada en Hannover, después de haber presentado dos óperas cortas para la radio.

En 1953, Henze decidió dejar su país para afincarse en la isla de Ischia, al sur de Italia, donde se abrió al universo latino con formas más líricas y hedonistas, presentes en su siguiente ópera, *König Hirsch*. A partir de entonces la idea del enfrentamiento entre individuo y masa le acompañó siempre, representada en la incompreensión profunda del artista por parte de la sociedad burguesa, que lo consideró siempre un *outsider* por su condición de comunista y homosexual.

En ese contexto, Henze pidió a los escritores ingleses Wystan Hugh Auden y Chester Kallman un libreto capaz de albergar “sonidos tiernos y bellos”<sup>26</sup> y éstos respondieron con el texto de *Elegy for Young Lovers* (1958), presentado en 1961 en el Festival de Glyndebourne. La obra, dividida en tres actos titulados: *The Emergency of the Bridegroom*, *The Emergency of the Bride* y *Man and Wife*, está ambientada en los Alpes austriacos en 1910, y tiene como principal protagonista a un nuevo mito, un “gran

---

<sup>25</sup> Véase HENZE H. W. *Canciones de viaje con quintas bohemias*. J.L. Arántegui, trad. A. Machado Libros, Fundación Scherzo. Madrid, 2004. 464 páginas

<sup>26</sup> “tender and beautiful noises”, en CLEMENTS A. *Elegy for Young Lovers. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.II.op.cit.* p. 32.



poeta” en vacaciones, capaz de desangrar al género humano con tal de seguir alimentando su arte con “el matiz estético que tanto ha buscado en vano.”<sup>27</sup>

La partitura fluye de forma maravillosamente descriptiva a través de un libreto áspero y anguloso, donde cada instrumento acompaña a un personaje, con una intrincada trama de arias, recitativos, dúos y concertantes, cuyos límites se difuminan en ese estilo sensual y refinado característico de Henze a partir de su establecimiento en el sur de Italia.<sup>28</sup>

En agosto de 1964, el compositor recibió en su retiro de Castelvoglio el nuevo libreto de Auden y Kallman para la ópera *The Bassarides* (1966/7), basado en *Las Bacantes* de Eurípides, que trata el tema de las relaciones entre Justicia y Libertad, penetrado por un inmenso corpus de citas trabadas, difíciles de reconocer, donde Shakespeare y Nietzsche resuenan más de una vez.<sup>29</sup>

La acción dramática de *The Bassarides* se desarrolla en un acto único, dividido en cuatro movimientos, como si se tratase de una sinfonía, aligerado por un *intermezzo* cómico que trata del juicio de Calíope, cantado por cuatro intérpretes ataviados con vestimentas rococó, en representación del período anterior a la Revolución Francesa.<sup>30</sup>

Entre los personajes alegóricos sobresale un Dionysus *hippy*, metáfora de la caótica naturaleza humana, rodeado de niños violentos que simbolizan el terror, un Penteo represor, enemigo del placer, que vislumbra en un espejo la espantosa visión deformada de sus fantasías sexuales, Agáve, madre de Penteo, los ancianos Cadmus y Tiresias,

---

<sup>27</sup> Acto III, escena 9, en MORDDEN E. *El Espléndido Arte de la Ópera*. op.cit. p. 327.

<sup>28</sup> CLEMENTS A. *Elegy for Young Lovers*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II. op.cit. p. 32.

<sup>29</sup> TÉLLEZ J.L. *La Libertad ¿Para qué?* Programa del Teatro Real de Madrid. *The Bassarids*. Temporada 1998/99. p.81.

<sup>30</sup> MORDDEN E. *El Espléndido Arte de la Ópera*. op.cit..p. 328.

tres papeles femeninos secundarios que no aparecen en Eurípides y el coro como protagonista colectivo de la acción. Según el compositor, a Auden no le gustaba Dionysus. Por eso lo moldeó en forma de personaje diabólico y peligroso, que celebra su victoria, no como regocijo orgiástico, sino como una luz luminosa y pura, brillando en el horizonte de la humanidad.<sup>31</sup>



*The Bassarids*. Munich Opera. 2008.

Algunos años más tarde, Henze volvió a componer otras óperas en inglés, esta vez con libretos de Edward Bond. El primero de ellos, *We come to the River* (1976), intencionadamente complicado para mover el intelecto del espectador, aparece ambientado en un estado imaginario donde se fluctúa entre el autoritarismo y la completa enajenación. En cambio, el segundo, *The English Cat* (1983), esconde bajo la inocente apariencia de un relato victoriano, una mordaz sátira social contra la hipocresía

---

<sup>31</sup> Entrevista a Hans Werner Henze por J. A. Llorente. ABC Cultural. 29/V/1999. p. 57.

de las clases dirigentes y una corrosiva farsa, que bien podría llamarse “poderoso caballero es Don Dinero”.<sup>32</sup>

*We come to the River* es una “acción para la música”,<sup>33</sup> simultáneamente desarrollada en tres espacios escénicos cada uno con su propio grupo instrumental. La voz del pueblo aparece representada por la orquesta del foso; la acción principal se lleva a cabo a la izquierda del espectador y las torturas se manifiestan a través de un cuarteto de cuerda amplificado, con instrumentos de viento situados en un podio a varios metros de altura y con un tambor como elemento unificador.<sup>34</sup>

El argumento de esta acción dramática antiplutocrática comienza cuando un general es enviado a un sanatorio mental donde los enfermos están construyendo un barco que los llevará hacia la libertad. En el exterior y en el interior del manicomio suceden cosas terribles. Los soldados le quitan la vista al General, que entonces ve con gran claridad las atrocidades de la guerra, antes de morir ahogado bajo las sábanas del hospital, ondulantes como las aguas del río que conduce a la libertad.

En 1978, Bond colaboró con Henze en el ballet *Orpheus*, basado en el mito del bardo clásico que se había convertido en una verdadera obsesión para el compositor.<sup>35</sup> Poco después, ambos autores emprendieron la factura de la ópera-fábula, *The English Cat*, inspirada en una pieza de Honorato de Balzac titulada *Peine de coeur d'une chatte*

---

<sup>32</sup> HENZE H. W. *Canciones de viaje con quintas bohemias*. Op.cit. p. 367.

<sup>33</sup> MORDENN E. *El Espléndido Arte de la Ópera*. op.cit. p. 329.

<sup>34</sup> CLEMENTS A. *We Come to the River*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.IV.op.cit. pp. 1120-1.

<sup>35</sup> CORTÉS SANTAMARTA D. *El mito y la historia como dolor*. Programa del Teatro Real de Madrid. *The Bassarids*. Temporada 1998/9. p. 105.

*anglaise*, que Henze, en compañía de los Bond, vió representada en el Old Vic de Londres por el grupo argentino TSE, a principios de 1980.<sup>36</sup>

El formato sigue la línea de *La zorrilla astuta* de Janacek o *Higglety Pigglety Pop!* de Oliver Knussen, con elementos de la *ballad opera* tradicional, parlamentos hablados y números musicales que fluyen de forma continúa, conectados por interludios en cada acto. Estilísticamente la obra recuerda a Kurt Weill, con un esquema tomado de las *Variaciones Diabelli* de Beethoven; pero en realidad, Bond pidió a Henze que durante la composición pensara en Mozart, más que en Gilbert & Sullivan.<sup>37</sup>

La acción dramática se inicia cuando la presidenta de la Sociedad Vegetariana dispone el matrimonio entre su gata de campo y su gato de ciudad. Para quedarse con la herencia, un sobrino acusa a la inocente esposa de adulterio con un gato de tejado. Salta el escándalo, pero ya es tarde y nada se puede hacer para salvar a la víctima, arrojada al río en un saco. La imagen del agua desbocada por las cloacas de Londres, precipitándose al Támesis, simboliza el torrente de pasión expresado a través del *Coranto* de William Byrd, que acompaña a la protagonista hasta el mar. En ese momento suena un trío de ligereza mozartiana, mientras el gato-viudo está en trance de enamorarse de nuevo.<sup>38</sup> Pero la tragedia aun no ha terminado y cuando éste quiere traspasar su fortuna al nuevo amor, un miembro de la Real Sociedad le apuñala para que su herencia pase a la institución. A punto de morir, el fantasma de la esposa ultrajada se le aparece convertida en ángel de luz, en un alarde paródico que recuerda la escena final del *Orlando Furioso*, protagonizada por el rey moro agonizante.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup>HENZE H.W. *Canciones de viaje con quintas bohemias*. op.cit. p. 371.

<sup>37</sup>Ibid. p. 371.

<sup>38</sup>Ibid. p. 385.

<sup>39</sup>Ibid. p. 386.

### 1.7. La ópera expresionista.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, los compositores ingleses se agruparon en varias categorías. Por una parte, estaban los creadores de nuevas ideas dramáticas y musicales, considerados iconoclastas por rechazar la tradición; por otra parte, los que se sumaron a un proceso de síntesis del pasado; y, finalmente, los que lograron conciliar ambas tendencias, como Peter Maxwell Davies, que sintetizó y transformó la tradición de todo el teatro universal en un crisol de influencias, con un lenguaje expresionista, no siempre alejado del lenguaje convencional.<sup>40</sup> De formación inicial casi autodidacta, Maxwell Davies estudió en el Royal Manchester College of Music, donde formó el New Music Manchester Group junto a Alexander Goehr, Harrison Birtwistle, Elgar Howarth y John Ogdon.

Su primera obra de envergadura, *Prolation* (1959), da la clave para entender los fundamentos de su técnica creativa, basada en la recuperación de elementos tradicionales transformados con métodos serialistas y en numerosas estrategias musicales, que sirvieron como base de la ambiciosa ópera, *Taverner* (1972), basada en cartas, sermones, diarios, poesías y juicios de la época Tudor, relacionados con la vida de John Taverner, compositor del s. XVI, llevado a juicio por sus ideas luteranas. El mismo autor decidió escribir sus propios libretos para poder dar rienda suelta a su fascinación por algunos asuntos, como el de la religión, pero reconoce que, como nunca pensó llegar a estrenar la obra, introdujo en su partitura experimentos y exigencias realmente importantes, tanto para la orquesta como para los solistas.

---

<sup>40</sup> WARNABY J. *Davies, Peter Maxwell. New Grove Dictionary of Music & Musicians Vol.VII..* 2ª edición. S. Sadie and J. Tyrel, eds. Londres, 2001. pp. 63-72.

En 1970, después de ser completamente destruida por el fuego, *Taverner* fue reconstruida en su totalidad y estrenada en el Covent Garden (1972), pero para entonces el autor tenía completamente definida su propia estética en la línea del *Pierrot lunaire* de Schoenberg y de su obra temprana *Revelation and Fall* (1967), sobre textos del escritor alemán Georg Trakl, donde la intérprete aparece en escena vestida con un hábito de monja rojo y lanza gritos a través de un megáfono en una apoteosis expresionista.<sup>41</sup>

*Taverner* no puede ser incluida en la categoría de ópera mística ni espiritual pues su verdadero tema no es la Reforma Anglicana, ni siquiera la historia de una transformación impulsada por el fanatismo religioso; sino la religión pervertida por los hombres y los hombres pervertidos por la religión. Así planteada, la pieza se convierte en una metáfora del acoso psicológico al que la religión y los poderes establecidos someten a la humanidad, con el bufón como manipulador supremo del protagonista hasta llegar a causarle la muerte, física y espiritual. Por otra parte, la obra también se refiere al dilema que se le plantea al artista entre la mera repetición de la tradición o las nuevas fórmulas arriesgadas de expresión.

El desarrollo dramático obedece a una exacta planificación simétrica de cuatro escenas serias, en el primer acto, y cuatro escenas paródicas, en el segundo, unidas entre sí por transiciones orquestales que dan continuidad a la acción.<sup>42</sup> En el inicio, John Taverner es juzgado y condenado a la hoguera por sus simpatías hacia el luteranismo, pero es salvado por la intercesión del Cardenal, que junto al Rey prepara la Reforma Protestante. Persuadido por el bufón, disfrazado de muerte, Taverner abjura de la fe

---

<sup>41</sup> CLEMENTS A. Davies, *Peter Maxwell. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.I.* op.cit. p. 1090.

<sup>42</sup> CLEMENTS A. *Taverner. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.IV.* op.cit. p. 660.

católica a la que decide combatir. En el segundo acto, Taverner preside un jurado que condena por herejía al Abate Blanco. La Reforma Anglicana ha triunfado. Entonces, el músico, vislumbra la expulsión de los monjes y la muerte del Abate, pero, al mismo tiempo se da cuenta que ha traicionando su propio pasado y se ha destruido, también, a sí mismo.

El mismo autor da las direcciones necesarias para asegurarse una escenografía en blanco y negro, alegoría de quien cree que “blanco es siempre blanco y negro es siempre negro”. En cambio, nunca da respuesta a la cuestión fundamental. ¿Cómo puede la Fe religiosa, tan benéfica a veces para el ser humano, ser también responsable de sus peores pesadillas? Estas preguntas surgidas en torno a las siempre fascinantes relaciones entre religión y alter-ego, no llegan a contestarse en la ópera, aunque el autor tiene muy claro su rechazo hacia las iglesias establecidas y la religión organizada.<sup>43</sup>



*Taverner. Covent Garden ROH.1972.*

---

<sup>43</sup> SEABROOK M. *Taverner*.Extended note, en Maxopus Music.  
<http://www.maxopus.com/works/taverner.htm> 02/02/03.

Alrededor de ésta magna obra, Maxwell Davies reunió una serie de satélites musicales que comparten el mismo simbolismo: la *Missa l'homme armé super* (1960), liturgia del siglo XV transformada con técnicas inspiradas en el *Ulysses* de James Joyce; las dos *Fantasías Taverner* (1962-1964), que comparten el mismo material temático de la ópera; y *Vesalii Icones* (1969), basada en unos grabados del Via Crucis publicados por Andreas Vesalius en su obra *De Humani Corpori Fabrica* (1543).<sup>44</sup>

Algún tiempo después, el autor repitió estos recursos paródicos en dos óperas expresionistas sobre el tema de la locura, *Eight Songs for a Mad King* y *Miss Donnithorne's Maggot*, con sendos libretos de Randolph Stow, voces solistas capaces de dar saltos de tres octavas y una forma estructurada en torno a ocho canciones que simbolizan una enfermiza obsesión. Sin embargo, ambas piezas se diferencian musicalmente por las melodías de base, en un caso referidas a números barrocos y, en otro, a melodías victorianas o marchas nupciales, distorsionadas por el lenguaje vanguardista del compositor.

*Eight Songs for a Mad King* (1969), está inspirada en la enfermedad mental padecida por el rey Jorge III, cuyo único consuelo en los últimos años de su vida fue enseñar a cantar a unos pinzones con la ayuda de un organo portátil. En la ópera, ocho de estas canciones aparecen distorsionadas y acompañadas por flauta, clarinete, violín y cello, en representación de los pájaros enjaulados, mientras el teclado y la percusión simbolizan otros momentos de lucidez y serena dignidad.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> WARNABY J. Davies, *Peter Maxwell. New Grove Dictionary of Music & Musicians. Vol. VII.* 2ª edición. op.cit. pp. 63-72.

<sup>45</sup> RUSSOMANNO S. *El Rey que enseñaba a cantar a los pájaros.* ABC cultural. 16/II/2002. p. 41.



En cambio, *Miss Donnithorne's Maggot* (1974) se basa en la historia real de una pobre novia abandonada, que vivió hasta su muerte en un estado de tranquila demencia, con el vestido blanco y los restos podridos de la tarta nupcial sobre la mesa. Un asunto cotidiano y a la vez dramático, que inspiró a Charles Dickens el tema de su novela *Grandes esperanzas*, referido, en clave metafórica, al conflicto entre frustración y enajenación mental.<sup>46</sup>

A partir de 1970, el expresionismo de Maxwell Davies se atenuó al establecerse en Orkney (Escocia), cuyos espectaculares paisajes, unidos a la lectura del poeta local, George Mackay Brown, suavizaron su obra. A estos años pertenecen sus óperas, *The Martyrdom of St. Magnus* (1977) y *The Lighthouse* (1980), de formas más contenidas, temas trascendentes, ambientación escocesa y libretos del mismo compositor, con traslaciones de época para dar mayor universalidad al mensaje pacificador.



*The Martyrdom of St. Magnus*. St. Magnus Festival. 1977.

---

<sup>46</sup> RUSSOMANNO S. *El Rey que enseñaba a cantar a los pájaros*. op.cit. p. 41

*The Martyrdom of St. Magnus* (1977) fue estrenada en la catedral de Saint Magnus con motivo del primer Festival de Orkney, del que Maxwell Davies era promotor. El libreto, basado en una novela de Mackay Brown, trasciende la anécdota histórica para convertirse en una parábola de la utopía pacifista en torno a la figura de St. Magnus, patrón vikingo de Orkney, que prefirió morir para no enfrentarse a su hermano por cuestiones territoriales. La acción, muy estilizada, recuerda a las *Church Parables* de Britten o al teatro de T. S. Eliot, con nueve escenas enlazadas por transiciones instrumentales que amplían o prevén una serie de acontecimientos históricos donde el personaje de la ciega Mary encarna la conciencia popular.

Poco después, se estrenó, en el Festival de Edimburgo, *The Lighthouse* (1980), basada en el inexplicable episodio de desaparición de unos torreros, en Flannan Isles, al oeste de Escocia, en 1900. La obra, de enorme inmediatez y concisión dramática, recrea la atmósfera tensa que produce un lugar de reclusión forzosa con las mismas traslaciones de tiempo experimentadas en su obra anterior. La acción dramática se inicia en el prólogo, donde se juzga a tres oficiales acusados de dar muerte a unos torreros fallecidos en circunstancias dudosas. En el acto único se escenifica una partida de cartas con referencias simbólicas a los números del Tarot, durante la cual, los torreros rememoran su pasado traumático y confunden a los hombres de relevo con monstruos devoradores. Finalmente, en el epílogo, la acción se traslada nuevamente a la sala de juzgados, donde los oficiales declaran que actuaron en legítima defensa al ser atacados por unos enloquecidos torreros, presas de la histeria. Un anuncio estremecedor se repite al principio y al final de la obra para comunicar al público que el faro está en la actualidad automatizado, pero lo cierto es que, en la noche del estreno, su luz se apagó

por primera vez desde los infaustos acontecimientos, en una macabra coincidencia que incluso fue recogida por los noticieros de la BBC.<sup>47</sup>

A principios de los años ochenta, Maxwell Davies volvió al expresionismo con dos desconcertantes farsas musicales en clave de humor, *The Number 11 Bus* (1984) y *Resurrection* (1988). *The Number 11 Bus* se desarrolla a partir del recorrido paródico que realiza un mimo en el autobús número once de Londres. Los demás personajes caleidoscópicos encarnan a los pasajeros del autobús que se transforman en objetos cotidianos, alegorías simbólicas o cartas del Tarot, mientras el final del trayecto representa la vida humana que termina como empezó.<sup>48</sup>

En cambio, *Resurrection* (1988) es una rara mascarada moderna, o contrapartida cómica de *Taverner*, sobre el tema del acoso social y psicológico, conocido como *mobbing*, que sufre un muñeco hostigado por todos los sectores de la sociedad. En este anti héroe pasivo se reconocen ciertos rasgos autobiográficos del autor, miembro de la clase obrera del norte de Inglaterra, que se vio obligado a subordinar su personalidad a imposiciones de la familia, el Estado, la Iglesia y los medios de comunicación social.

Tanto en el texto como en la música se contraponen ideas y modos de expresión distantes en una especie de caos ordenado, con claras referencias al teatro de Bertolt Brecht/Kurt Weill, a las obras de Tippett y a Frank Kafka, en la intención de curar al protagonista de algo grave, seguramente relacionado con su sentimiento de culpa o con

---

<sup>47</sup> CLEMENTS A. *Lighthouse, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.II.op.cit.* p. 1265.

<sup>48</sup> GRIFFITHS P. *The N° 11 Bus*. Short Note, en Maxopus Music.  
<http://www.maxopus.com/works/no11bus.htm> 07/02/03.

su extrema/escasa sensibilidad.<sup>49</sup> El resultado es una extraña mezcla de parodia y *pastiche*, heredera posmoderna de todas las mascaradas y *ballad operas* del teatro inglés, donde guiños surrealistas se alternan con el lado oscuro de la vida, en una abigarrada sucesión de escenas que recuerdan la actividad frenética de *The Beggar's Opera*, con mensajes iconoclastas y referencias anticlericales, terriblemente cómicas y muy serias a la vez.

El amplio elenco está formado por siete cantantes líricos, un grupo de rock, cuatro bailarines, un cuarteto vocal electrónico, una banda militar y una orquesta completa con percusión doblada. En el prólogo se presenta al muñeco protagonista, gravemente enfermo porque así lo ha querido la presión social simbolizada por una gran pantalla de TV que domina la escena y cuya verdad es más fiable que la misma realidad. Acto seguido, se inicia el proceso de agobio llevado a cabo por la familia del protagonista y por un gato doméstico, interpretado por el cantante del grupo rock y por un bailarín. La tensión acumulada es tal que la cabeza del muñeco explota, dando paso al acto principal con una serie de anuncios paródicos referidos al *Apocalipsis* de San Juan, según una serie de quince tallas en madera de Alberto Durero<sup>50</sup>.

Después del primer anuncio de un producto para “los cuatro vientos de la indigestión”, comienzan los rituales practicados por cuatro cirujanos a la gravísima víctima. En la primera disección al paciente se le extirpa el cerebro, o sea sus ideas y creencias políticas; en la segunda, se le extirpa el corazón, o sea sus emociones y creencias religiosas; en la tercera, se le extirpan los genitales, o sea su condición sexual. En un

---

<sup>49</sup> NICE D. *Resurrection*. Extended Note, en Maxopus Music.  
<http://www.maxopus.com/works/resurrec.htm> 07/02/03

<sup>50</sup> La serie de quince tablas talladas en madera por Durero, representando el *Apocalipsis* de San Juan, datan de 1498 y el compositor sugiere que deben ser estudiadas minuciosamente antes de producir la obra.

teatro de marionetas aparecen escenificadas sus fantasías eróticas y sus tendencias homosexuales, con pesadillas electrónicas amenizadas por himnos patrióticos, momentos straussianos y gaitas escocesas que simbolizan la hipocresía del *establishment*. El tercer y definitivo momento de tensión se produce, cuando el grupo de rock se integra en la orquesta, el muñeco dispara al público fuegos artificiales con su nuevo miembro viril y da paso a la doble resurrección, encarnada por un monstruo capaz de dominar a quienes lo han forjado y por el Anticristo, que sale de la tumba anunciando un apocalipsis infernal.

La música, caótica en su enorme eclecticismo, va de la atonalidad al barroco, pasando por el *music hall*, el jazz, el claqué y el rock. En la acción dramática no hay nudo, sino una serie de momentos de tensión que simbolizan la extremada carencia verbal actual debida a la desaparición de la literatura oral y al debilitamiento de la cultura popular. Cobran especial relevancia las coletillas, eslogans y anuncios publicitarios que han generado un nuevo tipo de lenguaje surrealista, espontáneo y cómico, expresado a través de rimas y ritmos populares, en sintonía con los aspectos lúdicos de esta moderna mascarada, condicionada por la comunicación de masas y por una nueva relectura de la tradición.<sup>51</sup>

#### 1.8. Ópera-ritual, ópera conceptual y ópera comercial.

Esta misma mezcla de agresividad y parodia define la obra de Harrison Birtwistle, desde sus cantatas tempranas, *The Mark of the Goat* (1960) y *Visions of Francesco Petrarca* (1966), hasta sus óperas- ritual, *Punch and Judy* (1968) y *The Mask of Orpheus* (1970),

---

<sup>51</sup> DAVIES P.M. *Resurrection*. Composer's Note, en Maxopus Music.  
<http://www.maxopus.com/works/resurrec.htm#composer> 07/02/03

ricas en referencias culturales, simbología sexual y todo tipo de repeticiones, abundantes marcas escénicas, patrones cíclicos y secuencias intercaladas diseñadas para detener la acción y provocar una muy planificada asociación mental.

*Punch and Judy* se nutre de la larguísima tradición de *la comedia dell'arte*, interpretada por personajes estereotipados que representan todas las miserias y debilidades del alma humana. Punch aparece como la versión inglesa del Polichinela italiano, con su garrote fálico como metáfora de la conducta autoritaria del varón y símbolo de lo salvaje/civilizado que todos tenemos dentro de una misma personalidad. En cambio, Judy representa la ansiedad y la frustración propias de la condición femenina y Pretty Polly, el amor idealizado de Punch.



*Punch and Judy*. ENO.2007

Más de cien objetos musicales se agrupan en secuencias y ciclos que conforman un mosaico de formas pertenecientes a toda la cultura universal. A lo largo del texto hay numerosas marcas escénicas que subrayan los aspectos rituales de la obra. Corifeo debe cantar en un cubículo situado al frente e izquierda del escenario, Polly, en un pedestal al lado derecho y cinco instrumentos suben a escena desde el foso. Las tesituras extremas contribuyen a potenciar la risa frente a la agresividad, como en un espejo deformante que desdramatiza el llanto y convierte a la tragedia en la eterna comedia de la humanidad.<sup>52</sup>

Poco después, Birtwistle inició la composición de su gran drama lírico, *The Mask of Orpheus*, presentado en sucesivas entregas tituladas: *The Death of Orpheus* (1970), *Meridian* (1971) y *The Fields of Sorrow* (1971). En 1973, el Covent Garden concretó el encargo del libreto a Peter Zinovieff, pero éste quedó anulado hasta que la ENO lo reactivó, en 1981, con miras al estreno en el Coliseum Theatre (1986), en primera y única versión escenificada, que nunca más se repitió por sus elevados gastos de producción.<sup>53</sup>

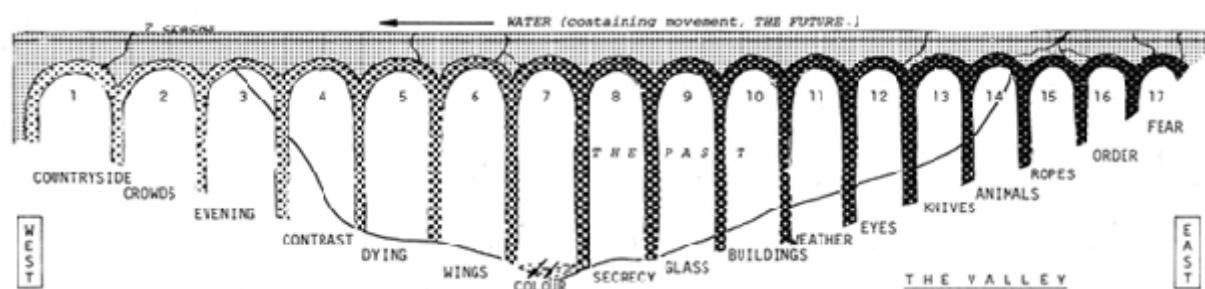
En rigor, la obra de Birtwistle/Zinovieff no es una ópera propiamente dicha, sino una mascarada moderna que trasciende todas las categorías dramáticas, con personajes vestidos con colores simbólicos que van de lo particular a lo universal. Lo mismo que en *Punch and Judy*, los hechos dramáticos se presentan desde distintas perspectivas, sólo que aquí el formato crea una realidad escénica totalmente nueva con una serie de eventos repetidos en tres diferentes versiones paralelas, superpuestas o contradictorias del mismo personaje como cantante, mimo o marioneta.

---

<sup>52</sup> CLEMENTS A. *Punch and Judy*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.III. op.cit. pp. 1176-7.

<sup>53</sup> CLEMENTS A. *Birtwistle, Harrison*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.I. op.cit. p. 481.

Las múltiples direcciones escénicas, paralelismos, diagramas y cuadros sinópticos del libreto sirven como referencia para elaborar un resumen que comienza con un *parodos* inicial, continúa en tres actos de tres escenas cada uno y termina en un éxodo final. El acto I recrea la historia de Orfeo y Eurídice con diversas distorsiones de la realidad. En el acto II, Orfeo hombre observa cómo Orfeo mito atraviesa los diecisiete arcos de tiempo que fluyen desde el pasado al presente, mientras el futuro cruza los arcos en sentido contrario, desde el mundo de los muertos al de los vivos. Finalmente, el acto III, basado en el movimiento de las mareas, explora el comienzo y la destrucción del mito en nueve episodios que van del futuro hacia el pasado <sup>54</sup>



La estructura musical de la obra resulta tan compleja como la dramática, con números superpuestos, encadenados en grupos de tres, y una orquestación continua e independiente que se mantiene a lo largo de la obra hasta llegar al momento álgido del tercer acto, cuando la estructura dramática y la orquestal coinciden en una escena con todos los personajes representados por marionetas.<sup>55</sup> A esta ya complicada estructura formal se añaden seis interludios electrónicos de tres minutos que paralizan la acción: tres líricos, relacionados con el amor (*Allegorical Flowers of Reason*), y tres violentos, referidos a la muerte (*Passing Clouds of Abandon*), donde se escenifican mitos

<sup>54</sup> CROSS J. *The Mask of Orpheus*. NMC D 050. pp. 12-13.

<sup>55</sup> CLEMENTS A. *Mask of Orpheus, The. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III.* op.cit. p. 251.



asociados, pero no relacionados directamente con el personaje de Orfeo, concebido, no como un individuo, sino como una presencia colectiva que representa a la humanidad.

La música electrónica de estos interludios pertenece a Barry White,<sup>56</sup> con cientos de osciladores que crean un *aurea* y evocan las estaciones a través del murmullo de las hojas, las olas del mar, el viento o el zumbido de las abejas. Más complicado aún resulta elaborar el lenguaje de Apolo, con palabras y sonidos derivados de los nombres “Orfeo” y “Eurídice”, modificados por elementos vanguardistas que refuerzan el simbolismo de la acción.<sup>57</sup>

Condicionado por técnicas similares se configuró el lenguaje vanguardista de Alexander Goehr, hijo del eminente director de orquesta Walter Goehr, que hubiese preferido para su hijo un estilo más tradicional. En sus años de juventud, Goehr trabajó en *kibbutz* sionistas y realizó proselitismo político en Manchester, donde fundó, junto a Maxwell Davies y Birtwistle, el *New Music Manchester Group*. En 1958, después de una corta estancia en París, presentó la cantata *The Deluge* y la obra coral, *Sutter's Gold* (1960), cuyo completo fracaso suavizó su serialismo inicial con un lenguaje de más fácil comprensión. “Considero como un fracaso personal el hecho de que la gente no pueda seguir mis piezas”.<sup>58</sup>

Poco después, Goehr estrenó en Hamburgo su primera ópera, *Arden must die* (1967), con libreto alemán de Erich Fried, inspirado en el drama pre-shakespereano *Arden of*

---

<sup>56</sup> Realizada por el IRCAM de Pierre Boulez (Institute de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique).

<sup>57</sup> DEARDEN I. *The Electronic Music of the Mask of Orpheus*. NMC D 050. Hamburgo, 1997. pp. 15-16.

<sup>58</sup> “I regard as a personal defeat if people can't follow my pieces”. Entrevista concedida por Goehr a Daniel Jaffe. Classic CD. Marzo, 1999 <http://www.musicwrite.demon.co.uk/goehr.html>

*Feversham*, a su vez basado en las *Chronicles of England, Scotland and Ireland* de Raphael Holinshed. En la nueva versión expresionista, con claros tintes brechtianos, se analizan las implicaciones morales de los vecinos del próspero protagonista, asesinado por orden de su esposa y del amante de ésta, que pagaron a unos desalmados rufianes para llevar a cabo la infame acción.

A lo largo de su vida, Goehr flirteó sucesivamente con el partido comunista, el pacifismo y la convicción utópica de que los problemas de la humanidad se podrían solucionar a través de la interracialidad, inquietudes materializadas en la ópera *Behold the Sun* (1984), escrita con un lenguaje musical cercano al barroco, claramente inspirado en Bach. El libreto escrito por el propio Goehr, en colaboración con John McGrath, aparece salpicado con citas de las Sagradas Escrituras, Milton y Shelley, referidas a unos hechos verídicos ocurridos en 1534, en la ciudad alemana de Münster, donde una colectividad masacró a unos falsos visionarios que habían transformado sus convenciones sociales en una total anarquía. A este trágico desenlace el autor añadió una coda conciliadora que confirma la necesidad del eterno ideal utópico como fuente de esperanza para la humanidad.<sup>59</sup>

Junto a estas óperas complejas, dirigidas a un público elitista capaz de captar los mensajes simbólicos expresados a través de una música vanguardista y conceptual, aparecen otras más cercanas al gran público, que unen a una indudable calidad artística el impacto comercial. En este sentido se inscriben los trabajos del controvertido John White y su colaborador, Robin Barson, autor del libreto de *Stanley and the Monkey King* (1975), basado en *El Proceso* de Franz Kafka; *Orpheus: Euridice* (1976), referido,

---

<sup>59</sup> WILLIAMS N. *Behold the Sun*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.I.op.cit. pp. 377-8.

no al mito universal de Orfeo, sino a ritos de iniciación en un particular camino de perfección; y *Man/Machine, Interface*, ambientada en el mundo de lo *fashion* para ser representada por cantantes, bailarines y modelos profesionales, con soporte electrónico y orquesta de cámara.<sup>60</sup> También es justo recordar a White a través de su alumno prematuramente muerto, Brian Dennis, autor de una interesante trilogía inspirada en la lírica china y en piezas de teatro noh japonés.

Algunos años más tarde, los festivales de Glyndebourne y Aldeburgh presentaron las óperas corales del joven compositor Jonathan Dove, masivamente acogidas por su incuestionable inmediatez.<sup>61</sup> En 1988, se estrenó *Flight*, con un libreto de April De Angelis, mezcla de farsa y tragedia, ambientada en la terminal de un aeropuerto, donde una serie de personas retenidas por el retraso de su vuelo coinciden en una noche de tormenta. En 1995, *In Search of Angels*, ambientada en un gran centro comercial, con más de seiscientos figurantes convertidos en ángeles subiendo y bajando por las escaleras mecánicas. En 1999, la pieza bíblica, *Tobias and the Angel*, con libreto de David Lan, basado en el apócrifo *Libro de Tobías*, que recuerda a las *Church Parables* de Britten, por la participación de los fieles, y a *La flauta mágica* de Mozart, por incidir en el tema del camino de perfección. En 2000, se presentó su “opera comunitaria”, *The Palace in the Sky*, una moderna recreación urbana de la Torre de Babel, ambientada en el edificio Hackney Empire de Londres. Por último, Dove ha podido revalidar sus éxitos gracias a la difusión mediática de *Death of a Princess* (2002), basada en los últimos días de Diana de Gales, que fue ofrecida a través del canal cuatro de la TV británica.

---

<sup>60</sup> PARSONS M. White, John. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.IV. op.cit. p. 1150.

<sup>61</sup> Jonathan Dove. Biography. John Armitage Memorial. [http://www.jamconcert.org/biography -  
\\_jonathan\\_dove.html](http://www.jamconcert.org/biography_-_jonathan_dove.html) 17/09/2005.

### 1.9. Misticismo y minimalismo.

En la segunda mitad del siglo XX, los conflictos morales y religiosos proliferaron en la ópera europea impulsados por el éxito de algunos títulos como *Diálogos de carmelitas* (1957), de Francis Poulenc y Georges Bernanos, que, desde su estreno en la Scala de Milán, entró a formar parte del repertorio habitual. En esta línea se sitúan las obras de John Tavener, educado en un ambiente familiar propicio a las artes, pianista y compositor, en su juventud, de la cantata *Cain and Abel* (1965), ganadora del premio Príncipe Rainiero de Mónaco por su indudable solvencia musical,<sup>62</sup> la pieza surrealista *The Whale* (1968), que cuenta la historia bíblica de Jonás; *In Alium* (1968), con textos franceses de Charles Péguy; y la obra coral *Celtic Requiem* (1969), con elementos rituales que interesaron a los integrantes del mítico grupo The Beatles, hasta el punto de ofrecerle su recién estrenado sello discográfico, *Apple*.

Poco después, Benjamin Britten propuso a Tavener componer una ópera basada en *Notre Dame des Fleurs*, de Jean Genet, pero el joven músico no se sintió capacitado aún para llevar a cabo el proyecto y se dedicó por entero a la obra coral *Últimos ritos* (1972), inspirada en *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz, que trata de la muerte del propio yo como único camino para alcanzar la sublimación.<sup>63</sup> Cuando al fin Tavener se sintió preparado para abordar el género, escogió un cuento de Dostoyevsky adaptado por George MacLarnon como argumento de su ópera *A Gentle Spirit* (1977), estructurada en torno a los momentos de la vida de una joven esposa que se acaba de suicidar.

---

<sup>62</sup> MCCLEERY D. *John Tavener: His Life and Career*. 8.558152-53 Naxos. *John Tavener: A Portrait*. EU, 2004. pp. 12-18.

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 22.

Dos años más tarde, Tavener presentó *Therese* (1979), inspirada en la vida espiritual de Santa Teresa de Lisieux, con una acción dramática centrada en el viaje espiritual de la niña santa por el purgatorio y el infierno, conducida por el poeta Rimbaud, que le cuestiona su fe demasiado infantil. A lo largo de su difícil peregrinar, Teresa vive varios encuentros, entre los que sobresale el momento en que su padre la conduce hasta las trincheras de Flandes y los modernos campos de concentración, donde comparte el dolor de los que sufren mediante una profunda comunión.<sup>64</sup>

Por entonces, también surgió una nueva tendencia estética basada en la precariedad de materiales y en la repetición de estructuras musicales que adoptó el nombre de minimalismo, término empleado por primera vez por el compositor Michael Nyman en un artículo sobre la música descriptiva del joven compositor Cornelius Cardew.<sup>65</sup> En 1974, Nyman publicó *Experimental Music: Cage and Beyond*, donde hablaba de caminos musicales distintos al marcado por Stockhausen, John Cage y otros compositores serialistas, sin sospechar que en un futuro próximo él iba a tener mucho que aportar a ese “beyond” (“más allá”).

Los primeros ensayos minimalistas de Nyman aparecieron en los arreglos de unas canciones italianas del siglo XVIII, compuestas para *Il Campiello* de Carlo Goldoni, en dos obras basadas en poemas de Shakespeare, tituladas *Letters, Riddles and Writs* y *Noises, Sounds and Sweet Airs*, y en la pieza instrumental *In Re Don Giovanni*, inspirada en el famoso “catálogo” del *Don Giovanni* de Mozart.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> COLE H. *Therese*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV. op.cit. p. 724.

<sup>65</sup> KIMBERLY N. Biography. <http://www.michaelnyman.com/biography.php> 25/02/03

<sup>66</sup> Ibid.

Poco después, Nyman estrenó la primera ópera minimalista y neurológica de la historia, *The Man who Mistook his Wife for a Hat* (1986), con libreto de Christopher Rawlence basado en un relato de Oliver Sacks, que narra la visita al neurólogo de un reconocido cantante, desesperado al no poder reconocer objetos de uso cotidiano, entre los que figura su esposa. Después de probar que las facultades cognitivas del enfermo están intactas, el médico diagnostica un cambio en su mente de lo representativo a lo abstracto, dictamina que la enfermedad no es más que el resultado de una evolución trascendental, perfectamente comprensible en un ser sensible, y recomienda una terapia musical que consiste en interpretar canciones de Schubert modificadas por técnicas serialistas.<sup>67</sup>

Con el minimalismo se completa el espectro artístico de tres décadas muy fecundas, caracterizadas por la atomización de múltiples tendencias materializadas en óperas de gran eclecticismo musical y temático, donde conviven rasgos extremos, simbólicos, surrealistas, coloristas, naturalistas y paródicos, utilizados como revulsivo para provocar a la burguesía instalada en su cómoda vida tradicional. El serialismo, capaz de romper completamente con el lenguaje convencional, se dio apenas en Inglaterra, aunque su influencia fue determinante en muchos compositores contemporáneos. En cambio, proliferaron otras formas arriesgadas de expresión, como los experimentos acústicos, las tesituras extremas, la tradición baladística perpetuada a través de la estridente comicidad y las alegorías surrealistas referidas a la actualidad.

De esta manera, la controvertida ópera posmoderna llegó a conclusiones muy serias a través de múltiples caminos caracterizados a veces por una intencionada trivialidad;

---

<sup>67</sup>SACKS O. *The Man who Mistook his Wife for Hat*. Programme Note, en catálogo. op.cit. <http://www.chesternovello.com/work/14280/main.html> 25/02/03.

otras veces, por una gran profundidad conceptual y, en muchos casos, por ambas cosas a la vez. En lo temático, introdujo un abanico de matices tan amplio que admite todo tipo de resultados dispares y contradictorios. Ya no es necesario contar una historia sino que es suficiente crear una atmósfera. Al mismo tiempo, cada ópera se convierte en una reflexión acerca del presente, pasado y futuro del género, basada en el revisionismo literario, determinada por asuntos tan candentes como la interracialidad, el pacifismo, los conflictos religiosos, la inmigración, la violencia o la guerra de sexos y condicionada por las nuevas tecnologías que han cambiado su lenguaje a escala global.

Algunas de estas obras van más allá del género en estado puro para convertirse en mascaradas modernas o espectáculos integrales con múltiples referencias culturales que presuponen una preparación cultural por parte del espectador, a veces incapaz de entender los elementos rituales o los mensajes iconoclastas, destinados a personas de gran refinamiento intelectual.

En este sentido, el pensador alemán Theodor Adorno, vislumbra el arte contemporáneo y, sobre todo, la ópera como una manifestación que deliberadamente mantiene el discurso por encima del público de masas, incapacitado para entender su contenido conceptual.<sup>68</sup> Sin embargo, aunque ese gran público no termine de captar el contenido ni aceptar la heterodoxia de la ópera actual, poco a poco los aficionados se van familiarizando con la música atonal, los montajes arriesgados, el contenido simbólico y la síntesis artística que permite avanzar.

---

<sup>68</sup> Ver ADORNO T. *Filosofía de la Nueva Música*. Ed. Akal. Madrid, 2003- 198 p.

## 2. LA PARTICIPACIÓN FEMENINA

Hasta bien entrado el siglo XX, la mujer había tenido escasa participación en la construcción de la ópera inglesa, pero el último tercio de la última centuria supuso el imparable proceso de incorporación femenina en este ámbito, como en muchos otros de la vida actual.

El tema de la mujer en busca de su liberación y su autoestima había sido tratado en épocas pasadas a través de la parodia, los mitos como estructura profunda de la experiencia o el expresionismo musical; sin embargo, a partir de los años sesenta, nuevos matices y sutilezas se incorporaron a la escena operística gracias a una generación de compositoras, convertidas en artífices de una nueva realidad.

Una de las pioneras en este campo fue Thea Musgrave, discípula de Nadia Boulanger, que se inició en el género con la pequeña pieza neoclásica, *The Abbot of Dreamock* (1955). En 1965, compuso su primera ópera larga, *The Decision*, donde utilizó técnicas serialistas para contar una lúgubre historia de mineros escoceses vista a través de los ojos de una mujer. Poco después se trasladó a Estados Unidos de América, donde vive y trabaja en la actualidad junto a su marido Peter Mark, director de la Virginia Opera Company.<sup>69</sup>

Musgrave alcanzó fama y renombre universal a partir de *The Voice of Ariadne* (1974), una ópera de cámara basada en el relato de Henry James, *The Last of the Valerii*, que trata de una pareja en busca de la felicidad. El libreto de la peruana Amalia Elguera,

---

<sup>69</sup> Thea Musgrave. Biographical Notes. Chester Music and Novello and Co.  
[http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2431&State\\_2905=2&composerID\\_2905=1098](http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerID_2905=1098)  
18/02/03.



ambientado en la atmósfera irreal de la villa italiana del Conde y su pragmática mujer, describe el enfrentamiento del iluso marido, empeñado en conseguir la perfección ideal, y su esposa americana, con capacidad real para conseguir la verdadera felicidad. Por su parte, Musgrave ilumina el desencuentro conyugal con una partitura neo-romántica que fluctúa entre la tonalidad y la atonalidad.

Algunos años más tarde, Musgrave estrenó en el festival de Edimburgo *Mary Queen of Scots* (1977), una ópera historicista basada en el drama *Moray* de Amalia Elguera que revisa hechos sucedidos en Escocia durante el período comprendido entre la vuelta de Francia de la reina Mary, como viuda del delfín y su traslado a Inglaterra como prisionera, en 1561. El argumento presenta a la reina católica, arquetipo de dimensión épica, enfrentada a su medio hermano, the earl of Moray, en medio de situaciones descritas con poco rigor histórico. En la apasionada partitura se advierte la influencia de Verdi, junto a antiguas danzas cortesanas neo barrocas, mientras el libreto convierte a la reina en blanco inocente de todas las infames intrigas palaciegas que idealizan la figura femenina frente a la vileza del varón.

A partir de los años ochenta, Musgrave cambió de registro con una adaptación de la famosa narración de Dickens *A Christmas Carol*, la ópera radiofónica *An Occurence at Owl Creek Bridge* (1982), basada en un relato situado en la Guerra Civil de los Estados Unidos de América de Ambrose Bierce, y un trabajo ambientado en su nueva patria de adopción, *Harriet, The Woman Called Moses* (1985), basado en la verídica historia de la esclava Harriet Tubman que, cual Moisés negro, acaudilló a un grupo de trescientas personas de su raza en busca de un mundo mejor. La magnífica partitura, adornada con

*spirituals* negros, himnos religiosos y apasionados dúos de amor, respalda la romántica acción protagonizada por esta mítica mujer, al margen de la sociedad convencional.

Hasta entonces las óperas de Musgrave habían tenido como protagonistas a tres mujeres diferentes, una condesa americana, una reina católica y una esclava negra, que luchaban contra la adversidad en un mundo regido por el varón; pero, en 1995, la autora recibió un encargo de la Scottish Opera para componer una obra basada en la figura del libertador Simón Bolívar, con una particular visión lírica de la épica que se acercaba al planteamiento romántico de su producción anterior.

Desde su óptica femenina, la autora retrata al héroe con todo el atractivo de un apasionado idealista que termina su vida en la mayor frustración. La acción, dividida en dos actos, se inicia con un nostálgico Bolívar, imbuido por ideas revolucionarias que contrastan con el pensamiento represivo de los españoles en el poder. Bolívar celebra su triunfo en Colombia con una gran fiesta llanera, en Quito, con danzas españolas, y en Perú, al son de himnos quechuas. Dos años más tarde, el pueblo, empobrecido por la guerra, empieza a dar muestras de descontento y Bolívar experimenta agónicos momentos de duda y confusión. Pobre y exilado, protagoniza una última escena llena de dramatismo, donde se recuerdan sus sueños de Libertador. A este final onírico se añade una coda de gran actualidad, localizada en una ciudad suramericana dominada por un gobierno dictatorial. En medio de la gente que abarrota la plaza, Bolívar observa el enfrentamiento entre revolucionarios y fuerzas represoras, entonces, desciende de su estatua y atraviesa la multitud, contagiando a todos la fuerza necesaria para luchar contra el miedo y la opresión.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> *Simon Bolívar*. Programme Note, en catálogo Chester Novello.  
<http://www.chesternovello.com/work/14446/main.html> 17/09/2005

En 2003, Musgrave recibió un encargo de la Ópera de Los Angeles para componer *Pontalba* (2004), basada en la vida novelesca de la baronesa Micaela Almonester de Pontalba, implicada en la compra de Louisiana, dos centurias atrás. Así, se completa el ciclo de óperas historicistas de esta compositora, cuyos héroes y heroínas, aunque pertenecen a realidades distantes, comparten la misma fortaleza de espíritu como símbolo de unidad en un mundo lleno de violencia y confusión.

En otro orden de cosas, las inquietudes ecológicas y los nuevos sentimientos de solidaridad multirracial irrumpieron en la ópera británica de la mano de Nicola LeFanu, que pronto empezó a consolidar su ideal de música étnica en obras tempranas, como la cantata *Anti-World* (1972), y en óperas posteriores, como *Dawnpath* (1977), *The Old Woman of Beare* (1981) y *The Story of Mary O'Neill* (1986), donde se presenta a una mujer rota entre dos tipos de civilización, la indígena y la colonial.<sup>71</sup>

*Dawnpath* es una pieza de hondo simbolismo poético referido al tema de las relaciones hombre-mujer, que se inicia en una idílica sociedad primitiva hasta llegar a situaciones culturales más complejas. El argumento está basado en dos leyendas de los indios Zuni del sur-oeste de los Estados Unidos que cuentan como el mundo fue creado a partir de una canción y cómo a los primeros pobladores de la Tierra se les dio la posibilidad de escoger entre vivir eternamente en la oscuridad o morir para poder ver otra luz en un nuevo amanecer.

La acción se inicia cuando el primer ser empieza a crear, a partir de una canción, el agua, las rocas, la arena... Contempla la tierra mojada, las montañas, el viento silbando,

---

<sup>71</sup> WINTLE C. *LeFanu, Nicola. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.II.* op.cit. p. 1122.

el valle y su sombra proyectándose tan alta como la de los árboles que crecen en el bosque. Luego observa a los animales y a través de ellos se hace cada vez más consciente de sí mismo y de su poder. En ese momento surge la mujer y juntos se regocijan de todos los placeres que podrán disfrutar, pero también reconocen su propia individualidad. El hombre empieza a ser posesivo, a experimentar ansias de poder y a permanecer en la oscuridad. La mujer, prefiere ir a lo desconocido aunque tenga que morir. Finalmente, la mujer ayuda al hombre a aceptar su destino y juntos se dirigen hacia un nuevo amanecer.<sup>72</sup>

La obra constituye uno de los ejemplos más representativos de la moderna ópera multicultural, iniciada por Delius a finales del siglo XIX con su *Trilogía Racial*, que no sólo localiza las obras en parajes lejanos sino que también pretende reivindicar el derecho de otros pueblos menos conocidos a estar presente en la escena artística mundial.

En cambio, la ternura femenina, no exenta de profundidad, se introdujo en la escena inglesa gracias a la sensibilidad de la escocesa Judith Weir, alumna de John Tavener, que a pesar de sus orígenes celtas prefirió ambientar sus dramas musicales en lejanas regiones, con gran sentido del humor y enorme musicalidad. Entre sus primeros trabajos sobresale una pieza de cámara de muy corta duración, *King's Harald Saga* (1971), basada en las antiguas sagas islandesas e interpretada por una soprano en ocho papeles diferentes.

---

<sup>72</sup> *Dawnpath*. Programme Note, en catálogo Chester Novello.  
<http://www.chester-novello.com/work/15556/main.html> 25/02/03.

De Islandia, Weir se trasladó al oriente milenario a través de la mitología china que inspira la pieza de cámara *The Consolation of Scholarship* (1985) y, dos años más tarde, estrenó en el Everyman Theatre de Cheltenham, *A Night at the Chinese Opera* (1987), con un interesante libreto de la misma compositora, cuyas profusas directrices escénicas indican sus motivaciones fascinantes y su relación personal con la ambientación oriental.

Bajo una apariencia simple, inocente y *naïve*, la obra encierra temas tan trascendentales como el enfrentamiento entre ilusión/realidad, tecnología/naturaleza o duda/indecisión, y, al mismo tiempo, plantea la fuerza de lo teatral como vehículo de subversión y de la vida como camino de iniciación.

Intercalada en la acción dramática de *A Night at the Chinese Opera*, se representa la pieza de “teatro dentro del teatro”, *The Chao Family Orphan*, del escritor chino del siglo XIV, Chi Chun-hsiang, conocida en occidente, gracias a la traducción del jesuita francés Joseph Prémare (1735), que cuenta la historia de un leal súbdito del emperador, acusado falsamente de traición; y de la venganza de su hijo, Chao, adoptado por el vil acusador. Enmarcando la función, se desarrolla el argumento principal de la ópera, ambientado en la China medieval de Khubilai Khan, que trata de un ingeniero comisionado para construir un canal con la ayuda de una pequeña compañía de actores, encargados de interpretar la pieza en cuestión. Pero un terremoto impide llegar al final feliz de la representación, que se traslada al último acto de la ópera como parábola del poder catártico del arte, frente a la inevitable tragedia del protagonista, arrestado y ajusticiado por traición.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> MILNES R. *A Night at the Chinese Opera*. NMC D060.



*A Night at the Chinese Opera*. Scottish Opera. 2008

En 1990, Weir escribió, por encargo de la ciudad de Glasgow, el texto y la música de *The Vanishing Bridegroom*, una obra surrealista que plantea el tema de la violencia doméstica a través de tres cuentos escoceses interconectados entre sí. La primera historia cuenta cómo una herencia desaparece cuando va a ser repartida. Para averiguar quién es el ladrón, los herederos oyen una segunda historia donde un padre desaparece cuando va en busca del sacerdote para bautizar a su hija. El tercer relato describe cómo, años después, el demonio aparece para llevarse a aquella niña, convertida en mujer, que se refugia en un lugar sagrado donde el maligno no la puede alcanzar.<sup>74</sup>

Poco después, Weir volvió a incidir en el tema de la violencia familiar con *Blonde Eckbert* (1993), segunda “ópera romántica” de la autora, si se considera como primera

---

<sup>74</sup> *The Vanishing Bridegroom*. Programme Note, en catálogo Chester Novello. <http://www.chesternovello.com/work/3274/main.html> 20/03/03.

al ballet-ópera *Heaven Ablaze in His Breast* (1989), basada en *The Sandman* del compositor y escritor alemán E.T.A. Hoffmann, con el mismo argumento de la muñeca mecánica que repitieron Delibes y Offenbach en *Coppelia* y *Los Cuentos de Hoffmann*. Weir se sintió muy condicionada por las ideas de Hoffmann, que defendía la necesidad de una autoría común para texto y música como único medio de preservar la coherencia del mensaje. A partir de entonces, la autora intentó escribir siempre los libretos de sus óperas que tratan temas, en mayor o menor medida, relacionados con la violencia ejercida sobre el más débil.

*Blonde Eckbert* está basada en un cuento de hadas de Ludwig Tieck (1796), convertido en ejercicio pre-freudiano de enorme solvencia y profundidad. El argumento aparece localizado en un vago contexto medieval, donde se mezclan la intriga detectivesca y el análisis psicológico en un intento de aclarar los insondables misterios de la vida. La acción se inicia cuando, en una noche de tormenta, un extraño visitante llega al apartado hogar de Eckbert y su mujer Berthe. Para amenizar la velada, la esposa cuenta la historia de su vida, condicionada por la crueldad familiar. La tragedia se desata cuando el visitante recuerda algunos datos del relato y consumido por los celos el marido le mata por su excesiva familiaridad. Para aclarar el misterio, Walter viaja hasta el paisaje de la infancia de su esposa donde, al conocer que es el hermano de su mujer, muere ante la incapacidad de asumir la realidad.<sup>75</sup>

Teñidas de una sensibilidad similar, aparecen también las últimas óperas de Nicola Le Fanu, *Blood Wedding* (1992) y *The Wildman* (1995), que, aunque muy diferentes en su ambientación, coinciden en el tema de los derechos de la mujer. La primera está basada

---

<sup>75</sup> CASTEIN H. *The Composer as librettist: Judith Weir's Romantic Operas*. Goldsmith's University of London. <http://www.goldsmiths.ac.uk/aurifex/issue1/castein.html>. 19/02/06.

en *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca, cuyo argumento pasional ha sido siempre símbolo emblemático de la liberación femenina. La autora del libreto, Debra Levy, consiguió recrear el mundo cálido y seco, habitado por el duende gitano de la Andalucía profunda, en una remota aldea donde se prepara una boda gitana de conveniencia. Durante la celebración del enlace, la novia huye con su antiguo amor y el novio les persigue para dar muerte a su rival ante la desesperación de la joven, culpable sólo por haber seguido sus impulsos en contra de las absurdas imposiciones familiares y las ancestrales tradiciones de un pueblo primitivo.<sup>76</sup>

Al terminar con el mundo caliente y seco de *Blood Wedding*, LeFanu se enfrentó con el universo húmedo y frío de las costas de East Anglia en *The Wildman*, estrenada en el Festival de Aldeburgh de 1995. La génesis de esta obra se remonta a junio de 1991, cuando la compositora y el libretista Kevin Crossley-Holland visitaron el castillo de Orford, antigua fortaleza de Enrique II, bajaron a las terribles mazmorras y quedaron impresionados al ver, desde las torres del castillo, aquellas aguas marinas grises y frías donde los pescadores hace ochocientos años pescaron, con sus redes, a un salvaje hombre sirénido. Así, sin dudarlo un instante, empezaron a trabajar en una nueva ópera donde sonara el mar.

Uno de los mayores retos era componer un personaje protagonista que encarna a un ser sucio, recluso, apartado de todos, pero al mismo tiempo con una sensualidad insinuante y ambigua capaz de seducir a las mujeres de su alrededor. Para lograr este cometido, texto y música debían ser inseparables, con sílabas y notas modificadas mutuamente hasta conformar el lenguaje del hombre salido del mar. Incluso el ritmo ondulante de las

---

<sup>76</sup> LE FANU N. *Blood Wedding*. Programme Note, en catálogo Chester Novello.  
<http://www.chester-novello.com/work/15558/main.html> 25/02/03.



olas fue transcrito a partir de la llamada de una auténtica foca marina, oída por la autora en las costas de Irlanda, en el verano de 1993.

La acción dramática está planteada en diversos planos, uno narrativo lineal y otro más abierto, en el que los intérpretes al completo permanecen en escena durante toda la representación, no como personajes sino como voces atemporales ajenas a la acción, que especulan sobre la naturaleza de este ser distinto y se preguntan qué tipo de actitud, amable o violenta, será mejor tener hacia él.<sup>77</sup> En este sentido, la pieza recupera el eterno tema de lo singular, lo ambiguo y lo transgresor frente a lo establecido, lo convencional y lo normal; en otras palabras, de la fascinación que ejerce lo prohibido frente a la corrección política, identificada tradicionalmente con el pueblo inglés.

En la actualidad, el número de compositoras inglesas ha aumentado gracias a mujeres como Gillian Carcas,<sup>78</sup> autora del primer acto de *Boudica* (1995), inspirada en la figura de la legendaria reina celta Boadicea; o Lynne Plowman<sup>79</sup>, creadora de la ópera cómica, *Gwyneth and the Green Knight* (2000), con libreto de Martin Riley para el consumo familiar, que cuenta las tribulaciones de una niña con muchas dificultades para convertirse en caballero de la artúrica Tabla Redonda por su condición femenina.<sup>80</sup>

También en el Festival de Aldeburgh de 1998 se estrenó *Hey Persephone!*, de la irlandesa Deirdre Gribbin, directora artística de la Society for the Promotion of New

---

<sup>77</sup> LE FANU N. *The Wildman*. Programme Note, en catálogo Chester Novello. <http://www.chester-novello.com/work/1413/main.html> 25/02/03.

<sup>78</sup> Gillian Carcas. Biographical Notes. British Composers Project. West Sussex County Times. 27/6/1997 <http://www.composer.co.uk/composers/carcas.html> 23/03/03.

<sup>79</sup> Lynne Plowman. Biographical Notes. British Composers Project. op. cit. <http://www.composer.co.uk/composers/plowman.html> 23/30/03.

<sup>80</sup> *Gwyneth and the Green Knight*. Reviews. Lynne Plowman Composer Page. <http://www.lynnelowman.co.uk/gwyneth.htm> 09/03/2006.

Music<sup>81</sup>, con un libreto neotradicionalista de Sharman Macdonald, basado en el mito de Demeter y Persefone, revisitado por una nueva sensibilidad. La acción dramática, desarrollada a través del ciclo de amor y desesperación perpetuado dentro de una misma familia, llega a la conclusión de que cualquier cosa es válida antes de perpetuar una relación de pareja desvalorizada.

Maeve, nombre celta de la reina de las profundidades identificada con Perséfone, aun cree en el amor y repite la desafortunada relación sentimental de su madre y su siniestro marido, interpretado por un contratenor. En cambio, la otra protagonista, representa la cara del amor despreocupado, que resulta preferible a la patética sujeción a un hombre, convertida en inagotable fuente de frustración y dolor. La partitura de Gribbin evoca maravillosamente los misterios y delicias del amor a través de sabios recursos, efectos atmosféricos, pequeños trozos de melodías y sobre todo, fragmentos con reminiscencias irlandesas utilizados en momentos álgidos de la acción, como en la “casi” aria de Maeve dando la bienvenida a la oscuridad. Como telón de fondo a esta historia de fracaso sentimental aparecen cuatro niñas que interpretan canciones infantiles ritualizando cruelmente la acción y evocando la dolorosa realidad<sup>82</sup>

Los temas de la individualidad femenina, la autoestima, los derechos de la mujer y la violencia doméstica reaparecen una y otra vez en las óperas compuestas por estas abanderadas de su condición sexual. Sus protagonistas son seres humanos al margen de la sociedad convencional, que luchan en un mundo inhóspito y lejano, descrito con ternura, sensibilidad, ironía y hasta sentido del humor.

---

<sup>81</sup> *Deirdre Gribbin*. Irish Composers. Contemporary Music Centre of Ireland.  
<http://www.cmc.ie/composers/composer.cfm?composerID=51> 02/03/2005.

<sup>82</sup> *Hey Persephone!* <http://www.helsom.demon.co.uk/opera/Persephone.txt> 02/03/2005.

En este sentido, es curioso comprobar cómo casi todas las óperas de estas compositoras están ambientadas en lugares distintos al contexto doméstico y al ámbito nacional: el Nuevo Mundo, la China milenaria, la cálida Andalucía o las profundidades del mar; en resumen, localizaciones exóticas que probablemente responden a un deseo, consciente o inconsciente, de evasión. En los años venideros, otras mujeres de nuevas generaciones se sumarán a esta lista cada vez más amplia, con historias enriquecidas por la savia vivificadora de una música, más o menos vanguardista, pero siempre en coherencia con el firme mensaje reivindicativo suavizado a través de su rica sensibilidad.

### **3. LA ÓPERA FRONTERIZA**

A partir de los años ochenta, muchos de los autores que habían iniciado su carrera en la década de los sesenta derivaron hacia formas nuevas, duras y agresivas, basadas en la electrónica y en la música concreta, con sonidos del mundo cotidiano integrados en una partitura más o menos tonal. Entre estos compositores de alto perfil sobresale John Casken, que desde sus primeras obras utilizó el eclecticismo y la pintura expresionista como valor añadido a su variada síntesis cultural.

#### **3.1. Ópera y música electrónica.**

En este contexto se estrenó *Golem* (1989), merecedora del Britten Award for Composition, con una partitura colorista de Casken y un interesante libreto de Pierre Audi, que profundiza en el comportamiento humano, el proceso de creación artística, las expectativas del hombre y el mesianismo de algunos dirigentes políticos.

La acción dramática se basa en la conocida leyenda del Marahal Rabí Loew, figura de gran prestigio dentro de la comunidad judía de Praga del siglo XVI, creador de un hombre de arcilla al que dio vida a través del poder de la *Kabala* para salvar a su pueblo. Pero el nuevo ser, alegoría del peligro que se encierra en un orden artificial, poco a poco empieza a albergar sentimientos humanos y a tomar conciencia de sus posibilidades a través de Ometh, figura prometéica de esperanza. Para reforzar la universalidad del mito, en la línea de todos los *outsiders* enfrentados a una comunidad convencional, Casken diseñó una partitura que alterna intencionados arcaísmos, música electrónica pregrabada y referencias folclóricas, utilizadas para relajar la tensión.<sup>83</sup>



*Rabbi Loew y Golem. Dibujo de Mikolas Ales. s. XIX*

---

<sup>83</sup> CLEMENTS A. *Towards Golem*. VCD 791204-2 Virgin Classics. pp. 16-20.

Amigo y compañero de Casken fue Nigel Osborne, defensor de la música electroacústica como soporte dramático de todas sus obras, desde su primera cantata *Seven Words* (1969-71), hasta sus óperas posteriores, *Hell's Angels* (1986) y *The Electrification of the Soviet Union* (1987), donde se abordan temas de gran actualidad mediática, como el SIDA o el transfuguismo político, en perfecta conexión con la partitura vanguardista, pregrabada y en vivo.

*Hell's Angels*, con libreto de David Freeman, basado en el poema surrealista de Oskar Panizza, *Das Liebeskonzil*, es una sátira blasfema sobre las conflictivas relaciones entre sexo y religión. Estrenada en el Royal Court Theatre de Londres, estuvo precedida de una gran campaña publicitaria referida a la sífilis, castigo impartido en el siglo XV por un Dios mojigato, en paralelo con el SIDA, nueva plaga e infierno del hombre actual. La acción dramática, simbólica y conceptual, se desarrolla en torno a personajes bíblicos y alegóricos, como Dios, Cristo, la Virgen, Salomé o Satán, que se expresan en lenguaje hablado y sólo en momentos puntuales evolucionan hacia lo lírico, como en la intervención final de la primera víctima de la enfermedad.<sup>84</sup>

En cambio, *The Electrification of the Soviet Union* (1987), estrenada en el Festival de Glyndebourne, con libreto de Craig Raine, basado en la novela *El último verano* y en el poema *Spectorsky* de Boris Pasternak, aparece ambientada durante la Revolución Rusa, en vagones de tren que van de Ousolía a Moscú. El argumento se desarrolla dentro de una realidad cotidiana llena de ternura e intimismo, donde un poeta se debate entre el amor por el ama de llaves y la prostituta, mientras el mismo Pasternak interviene para expresar sus ideas revolucionarias, preguntarse cómo podrá mantener sus sueños y

---

<sup>84</sup> LARNER G. *Osborne, Nigel. The New Grove Dictionary of Opera. Vol.III .op.cit. p. 781.*

creencias en medio de la guerra e interpretar un himno revolucionario que será repetido al final de la obra, pese a haber variado su tendencia política a lo largo de la función. La partitura, aunque arranca con un zumbido electrónico seguido por sonidos pregrabados e incorpora en momentos diversos el ruido de maquinaria industrial, se acerca a la ópera convencional, con algunos números de armonía tonal.<sup>85</sup>

En los años noventa, Osborne continuó investigando nuevas formas electroacústicas y expresionistas en óperas de pequeño formato, como *Terrible Mouth* (1992), inspirada en los momentos finales de la vida del pintor Francisco de Goya, a la espera de la muerte en un hospital de guerra. En ese contexto, el coro, tres cantantes y tres actores crean el paisaje aureo propicio para explorar los límites y las relaciones entre canto y palabra hablada, a través de las intervenciones del Goya actor, cuya voz va subiendo de tono hasta llegar a la tesitura del Goya cantante.<sup>86</sup>



*Terrible Mouth*. Almeida Theatre. 1992

---

<sup>85</sup> LARNER G. *Electrification of the Soviet Union, The*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.II. op.cit. p. 30.

<sup>86</sup> LARNER G. *Osborne, Nigel*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.III. op.cit. p. 781.

### 3.2. La ópera-fábula.

Menos implicado en la música electrónica, pero dentro de esta generación de alto perfil, se inscribe la figura de Oliver Knussen, que inició una espectacular carrera a los quince años con su *Primera sinfonía*. Algunos años más tarde se reveló en su vertiente operística con dos fábulas muy elaboradas inspiradas en relatos infantiles, *Where the Wild Things Are* (1984) y *Higglety Pigglety Pop!* (1990), en la línea fantástica de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel, *La zorrilla astuta* de Janacek o *The English Cat* de Henze.

La aparente ingenuidad de estas obras se convirtió en un vehículo idóneo para expresar mensajes profundos con intención moralizadora. De la misma manera que los cuentos infantiles encierran una clara función didáctica, las óperas-fábula utilizan sencillas historias para llegar eficazmente al público a través del candor y la poesía. En este sentido incluso entroncan con las óperas bucólicas de tiempos pasados que esconden bajo el disfraz pastoril contenidos alegóricos y simbólicos.

Para crear un mundo acústico en consonancia con el mundo visual de su colaborador, el norteamericano Maurice Sendak, Knussen iluminó pictóricamente sus obras, que tratan de una huida hacia delante partiendo de la frustración.<sup>87</sup> En la primera pieza, los intérpretes tienen papeles pequeños, la puesta en escena es violentamente colorista y la orquestación, opulenta, con poca intervención vocal. En cambio, la segunda se desarrolla en partes cantadas largas, la escenografía es en blanco y negro y la partitura se inicia con un canto *a capella* que deriva en una apoteósica escena final.

---

<sup>87</sup> JAFFÉ D. *The Fantastical World of Oliver Knussen*. entrevista concedida por Knussen, en Classic CD. 1999. <http://www.musicwrite.demon.co.uk/knussen.html> 12/03/03.

*Where the Wild things are*, estrenada en versión preliminar en el Teatro de la Monnai de Bruselas (1980) y en versión definitiva, en el National Theatre de Londres (1984), reproduce la esencia de un libro de cuentos convertido en alegoría fantástica.



*Where the Wild Things Are*. N.Y.City Opera. 2004.

El argumento cuenta la historia de un niño de seis años que, para escapar de una existencia teñida por la insatisfacción, imagina un viaje al reino de los “Wild Things”, donde los animales le rinden pleitesía y le coronan como rey. Sin embargo, al final de la obra, decide renunciar a tantos honores para volver a las añoradas comodidades domésticas.<sup>88</sup>

Por otra parte, *Higglety, Pigglety, Pop!*, aunque más larga y de complejo contenido paródico, fue concebida como complemento escénico de *The Wild Things*, de manera

---

<sup>88</sup> ANDERSON J. *The Knussen-Sendak Fantasy Operas*. 469 556-2. Deutsch Gramophon. Hamburgo, 2001. pp. 11-13.



que sus elementos poéticos comunes les permiten ser frecuentemente escenificadas en conjunto. La obra se estrenó en Glyndebourne, en 1984, al año siguiente se ofreció una revisión más completa en el mismo festival y, seis años después, la versión definitiva, en Los Angeles (1990).

El libreto de Sendak narra las aventuras de la perrita Jennie, que, a pesar de tener “un jersey rojo, un plato de comida, una cama y hasta un termómetro”, aspira a una vida mejor: “There must be something more to life”.<sup>89</sup> Ávida de nuevas experiencias, se lanza a la aventura en compañía de una serie de personajes conflictivos con los que vive situaciones muy negativas, hasta llegar a convertirse en primera figura de una compañía de teatro que, en el fantástico marco del Castle Yonder, representa la obra *Higglety, Pigglety, Pop!*, como metáfora de las aspiraciones cumplidas dentro de una vida mediocre de penuria y frustración.

Dentro de la misma corriente fantástico-narrativa figura *Baa Baa Black Sheep* (1993), de Michael Berkeley, estrenada en el Festival de Cheltenham, con un libreto de David Malouf que incide en el tema de la evasión como único escape a la frustración a través de algunos momentos autobiográficos de la infancia de Rudyard Kipling, yuxtapuestos a episodios de su obra *El libro de la selva*. La acción dramática tiene como protagonistas a un niño de cinco años, identificado con el personaje de Punch, y a su hermana, en analogía con Judy, que regresan a Inglaterra sin su madre, después de haber vivido toda la vida en la India.

---

<sup>89</sup> Parte I, escena 1.

Para huir de los malos tratos físicos y mentales de la espeluznante Auntie Rosa y su hijo de trece años, el pequeño imagina ser Mowgli, habitante de un lejano mundo donde convive feliz con los animales salvajes en perfecta armonía. Al final de la obra, la madre vuelve a casa, pero el daño ya está hecho y sólo queda como respuesta un desolador: “demasiado tarde, demasiado tarde”.<sup>90</sup>

La partitura, no exenta de expansiones líricas, respeta las limitaciones vocales impuestas por el personaje central, que debe ser cantado por un niño en los dobles papeles de Punch/Mowgli, acompañado de once solistas también con dos papeles cada uno. Con este sencillo recurso dramático se logra identificar a los animales con símbolos de evasión y a los humanos con metáforas de frustración.

Con la irrupción del relato infantil, se inaugura un nuevo camino para la ópera alegórica inglesa, hasta entonces alimentada por elementos mitológicos, fantásticos y legendarios, sin duda eficaces, pero quizás ya agotados por su excesiva utilización.

### 3.3. La ópera espiritual.

Oliver Knussen tuvo como asistente en Tanglewood a Robert Saxton, niño precoz que, a los nueve años, inició una provechosa relación epistolar con Benjamin Britten y, a los doce, escribió su primera ópera basada en el cuento de la Cenicienta. Posteriormente, estudió en Cambridge y Oxford, fue residente en Princeton y Tanglewood y desempeñó tareas docentes en las principales universidades y conservatorios del Reino Unido, que alterna en la actualidad con una apretada agenda de encargos para las más destacadas

---

<sup>90</sup> “too late, too late”, en BERKELEY M. *Baa Baa Black Sheep*. 10186-2 Chandos, 2004. pp. 7-8.

orquestas, casas discográficas y festivales británicos. En 1990, la compañía Opera North y el Festival de Música Contemporánea de Huddersfield encargaron a Saxton la ópera *Caritas*, con un magnífico libreto de Arnold Wesker que cuestiona a través de dos historias yuxtapuestas la naturaleza del dogma religioso y sus efectos, no sólo en el creyente, sino en la vida de aquéllos que le rodean.

La estructura general de la ópera mantiene la arquitectura teatral de la pieza de Wesker, pero alterando las proporciones para crear una forma musical más dinámica. Por una parte, se pinta una fallida revuelta campesina, en Norfolk, en 1481, y, por otra, se desarrolla el drama personal de Cristine Carpenter, recluida en una celda para llevar una vida contemplativa dedicada a la fe, la caridad y la humildad, que, lejos de contribuir a su realización personal, la hace perder la razón.

A medida que la protagonista avanza en progresión de la luz a las tinieblas, la acción se transforma en interna y psicológica. El primer acto contiene doce escenas construidas en torno a una tonalidad específica. Se inicia con el cántico “*Alleluia te martyrum*” utilizado en antiguas ceremonias de clausura, seguido por la caracterización musical de los diez protagonistas. El Obispo está representado por un tritono, símbolo de Satán en la tradición medieval, pues aunque en realidad no es un malvado, en la percepción de Cristine sí lo es. La protagonista, aparece representada por una tercera mayor ascendente y el recaudador de impuestos canta escalas cromáticas como símbolo de su falta de imaginación. Completando el reparto aparece un coro de niños amenazante, en la línea de Britten, encargado de mofarse de Cristine.

El acto II es una escena continua donde las repeticiones del bajo continuo simbolizan la encarcelación de Cristine y el abandono de sus virtudes iniciales, mientras los cánticos infantiles, la voz de su amante muerto y los sonidos del mundo exterior se oyen como sonidos deshumanizados, hasta que la protagonista pierde la razón y su voz también se transforma en un sonido artificial desde una nueva perspectiva de lo “no vivo”, que murmura con la razón ya perdida: “Es una pared”.<sup>91</sup>

En este mismo contexto de música sincrética utilizada como vehículo idóneo para expresar el conflicto entre empirismo y religiosidad, se estrenó, en el Teatro Coliseum, la espectacular ópera mística, *Inquest of Love* (1993), de Jonathan Harvey, con seis solistas, dos coros, gran orquesta convencional y dos sintetizadores de música electrónica, más el valor añadido de su elevada espiritualidad, alcanzada a través de la obra de Evelyn Underhill, la meditación védica hindú y las sutras sidis, que otorgan tanta importancia a lo experimental/práctico como a lo puramente contemplativo.<sup>92</sup> Poco después, Harvey publicó un libro titulado *In Quest of Spirit* (1999), donde volvía a mostrar el interior de su mundo creativo y ahondaba en algunos aspectos de la música que conectan con la espiritualidad, como la propia identidad, la ambigüedad, la unidad, el éxtasis y el silencio.

En los años ochenta, el otro gran defensor de la ópera espiritual, John Tavener, experimentó un notable deterioro físico y psíquico, hasta que la madre Thekla, abadesa del monasterio greco ortodoxo de la Asunción, en Yorkshire, se convirtió en su guía espiritual, lo animó a seguir trabajando y escribió el libreto de su tercera ópera, *Saint*

---

<sup>91</sup> “This is a wall”, en SAXTON R. *Caritas*. Programme Note, en catálogo Chester Novello. <http://chesternovello.com/work/14477/main.html> 25/02/03.

<sup>92</sup> HARVEY J. *In Quest of Spirit: Thoughts on Music*. <http://www.ucpress.edu/books/pages/7077.html> 25/02/03.

*Mary of Egypt*, que trata de la peregrinación del hombre en busca de la perfección, partiendo del amor a los demás.

La obra, estrenada en el Festival de Aldeburgh de 1992, narra la experiencia mística del padre Zossima, que en su triste camino de dolor y muerte encuentra, en el desierto de Jordania, a la pecadora María Egipcíaca, llena de alegría y vida. Zossima representa las cualidades masculinas frente a María, símbolo del eterno femenino, dispuestos a ayudarse mutuamente a través del verdadero amor.<sup>93</sup>

Bajo esta nueva visión espiritual greco-ortodoxa, Tavener logró apartarse, tanto del frío academicismo contemporáneo como de los excesos románticos, con obras como *Akathist of Thanksgiving* (1994), basada en textos del prelado Gregory Petrov escritos poco antes de morir en un campo de concentración de Siberia. Sin embargo, su gran fama mediática no llegó hasta 1998, cuando su obra coral, *Song of Athene*, fue incluida en el funeral de la princesa Diana de Gales.

La corriente espiritual de la ópera fronteriza también se vio enriquecida por la obra de Brian Inglis, nacido en Berlín de padres escoceses y formado en Irán, que materializó su eclecticismo multicultural en la pieza de cámara *Hildegard von Bingen* (1997), basada en textos de la santa alemana del siglo XII, que conforman un retrato más humano que divino de la protagonista y sus contemporáneos.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> MCCLEERY D. *John Tavener: His Life and Career*. 8.558152-53 Naxos. *John Tavener: A Portrait*. op.cit. pp. 38-9.

<sup>94</sup> Brian Inglis. Biographical Notes. <http://www.composer.co.uk/composers/inglis.html> 23/03/03.

### 3.4. La ópera revisionista.

Frente a esta fuerte tendencia mística se mantuvo inalterable el revisionismo literario del teatro musical inglés, representado por figuras como Stephen Oliver o Robert Wilshire. El primero convirtió en ópera expresionista (1991), la conmovedora tragedia shakesperiana, *Timon of Athens*, con la intención de recuperar su mensaje de renovada esperanza en la naturaleza humana.<sup>95</sup> El segundo basó su *Antigone* (1994), en la tragedia homónima de Sófocles; y su *Dream* (1998), en *A Midsummer Night's Dream*, revisada en la línea de las óperas ligeras de Gilbert & Sullivan.<sup>96</sup>

Otros valores, como el veterano Harrison Birtwistle, también contribuyeron a la meritoria recuperación de bases literarias tradicionales con óperas como *Gawain and the Green Knight* (1994), inspirada en un poema anónimo del inglés medio transformado hábilmente en libreto vanguardista por David Harsent. En *Gawain and the Green Knight*, estrenada en el Covent Garden en la temporada de 1994, Birtwistle dibuja la historia del caballero Gawain con imágenes impactantes, sonidos extremos carentes de armonía convencional y colores invernales, verde, blanco y rojo sangre, que representan las celebraciones de Navidad. En este contexto, la pieza entronca con la tradición de óperas artúricas representadas por el *King Arthur* de Dryden/Purcell, el *Merlin* de Albéniz, o el ciclo artúrico diseñado por Boughton para el Festival de Glastonbury; pero, sobre todo, *Gawain* sigue la línea de la ópera-ritual basada en repeticiones, patrones cíclicos y secuencias intercaladas, ajenas al argumento principal, que detienen la acción y contribuyen a una muy planificada asociación mental.

---

<sup>95</sup> *Timon of Athens*. Programme Note, en catálogo Chester Novello.  
<http://www.chesternovello.com/work/1984/main.html> 25/02/03.

<sup>96</sup> *Robert Wilshire*. Biographical Notes. British Composers Project, 1999  
<http://www.composer.co.uk/composers/wilshire.html> 23/03/03.

No menos impactantes resultan algunos efectos dramáticos, como la espectacular cabeza robótica del Caballero Verde, la escena de caza y seducción, los tres golpes en la puerta que señalan la llegada de Gawain al hogar de Bertilack y Lady Hautdesert, o la entrada del héroe en la capilla de Morgana, presentada como una inversión de la entrada del Caballero Verde en la corte del rey Arturo. Por su parte, la partitura también emplea motivos temáticos repetitivos para identificar a los poderosos héroes masculinos y convertir a los personajes femeninos en un prodigio de estilización.



*Gawain and the Green Knight*. Covent Garden ROH. 1994

Al año siguiente, el Covent Garden incluyó en su temporada oficial otro estreno inglés, *Arianna* (1995), de Alexander Goehr, una reinterpretación de Monteverdi vista desde la óptica del siglo XX. La idea empezó a gestarse alrededor de 1970, cuando el compositor estaba ensayando *Orfeo* con una orquesta de estudiantes, algunos muy mediocres, sin instrumentos de época ni demasiados recursos a su disposición; en otras palabras, con un grupo que “jugaba a ser barroco”.

Goehr refinó aún más esta idea en su cantata *The Death of Moses*, estrenada en la Expo de Sevilla de 1992, cuyo éxito le dio la fuerza necesaria para enfrentarse al experimento original. *Arianna* no intenta pasar por una composición de 1620, sino que pretende ser una obra escrita en 1990, mirando hacia atrás. Su reconocimiento público fue unánime, a través de críticas como la de Paul Griffiths en el *Times Literary Supplement*: “el sonido es fresco, a menudo patinado, como observado a través de capas de perlas”.<sup>97</sup>

El afán innovador también ha convertido algunas obras poéticas tradicionales en bases operísticas de pasmosa actualidad, como *The Nightingale's to Blame* (1998), de Simon Holt, que narra la historia de amor contrariado y refugiado en la muerte descrita por Federico García Lorca en *El amor de Don Perlimplín por Belisa en el jardín*.

El libreto, adaptado por David Johnston, se inicia cuando el maduro protagonista, reprimido sexual y emocionalmente, contrae matrimonio de conveniencia con la voluptuosa Belisa; pero durante la triste noche de bodas, una pareja de duendes son testigos de la epifanía sensual del novio, que sufre por un amor no correspondido. La evidente infidelidad de Belisa, enamorada de un extraño personaje ataviado con una capa roja, que desea sólo “la blancura temblorosa de su carne mórbida”<sup>98</sup> le confunde y le excita hasta el punto de concertar un encuentro entre los amantes en el jardín, momento del despertar emocional y del sacrificio final de Don Perlimplín, al constatar la infidelidad de su esposa.

---

101 “sounds through freshly; more often it is patinated, or observed through layers of pearls”.

En *Alexander Goehr*. D. JAFFÉ, Classic CD, 1999. <http://www.musicwrite.demon.co.uk/goehr.html>

<sup>98</sup> “the trembling whiteness of her morbid flesh”. *The Nightingale's to Blame*. Programme Note. op.cit. <http://www.chesternovello.com/work/14372/main.html> 21/03/03.



La poética del bardo español impulsa la imaginación del músico inglés en una inspirada partitura que se mueve entre lo lírico y lo discordante, donde no sobra una sola nota y se respira un aire de fina parodia hacia las convenciones de la ópera modernista. A lo largo de la acción, coexisten pasajes de austera belleza junto a perfumes andaluces y recursos teatrales de gran eficacia, como el coro interno que interpreta un nocturno evocador, mientras una trompeta solitaria deambula por el patio de butacas, o el siniestro interludio donde los duendes comentan el desafortunado enlace, en un alarde dramático de corte innovador.

### 3. 5. Ópera y memoria popular.

Algunos jóvenes compositores se han sumado en los últimos años al imparable proceso de retar a las audiencias tradicionales con obras desconcertantes, como el galés John Hardy, cuyas obras están inspiradas en asuntos mediáticos y leyendas urbanas de gran actualidad. *Flowers* (1994) está basada en la pieza de Ed Thomas, *Flowers of the Dead Sea*; *Mis Bach Du/Black February* (1997), compuesta para conmemorar el bicentenario de la invasión de las tropas napoleónicas en Abergwaun, y *The Roswell Incident* (1997), aparece inspirada en un confuso hecho ocurrido en julio de 1994, cuando las fuerzas aéreas norteamericanas encontraron los supuestos cadáveres de unos extraterrestres dentro de una nave espacial, cerca de la localidad de Roswell.<sup>99</sup>

Otros autores consagrados, como Maxwell Davies, recuperaron la alegoría en obras simbólicas como *The Doctor of Myddfai* (1996), donde se concentran todos los males de la sociedad actual. El interesante libreto de David Pountney está inspirado en la antigua

---

<sup>99</sup> John Hardy. Biographical Note. <http://www.musicnow.co.uk/composers/hardy.html> 23/03/03.

leyenda galesa de la Dama del Lago, aunque también se basa en un volumen publicado en 1861 por la *Welsh MSS Society*, escrito por un excéntrico personaje conocido por John ab Ithel, que describe una familia de la localidad de Myddfai, en Carmantenshire, descendientes de la unión entre un hada y un mortal, cuyos conocimientos médicos eran transmitidos de generación en generación. Desde entonces ambas leyendas permanecen unidas en la memoria popular como símbolo de la lucha entre las fuerzas de la naturaleza y la temible autoridad.

El extraño libreto de Pountney pivota entre las fuerzas dionisiacas, representadas por el Doctor, y las proteicas, encarnadas en el Gobernante, protagonistas de una serie de situaciones artificiales que recuerdan *La flauta mágica* de Mozart, *La mujer sin sombra* de Strauss/Hoffmanshtal o el *Mahagonny* de Weill/Brecht, precedidas por himnos galeses al principio de cada uno de los actos, a partir de los cuales la partitura evoluciona hacia momentos de alta tensión. El conflicto se decanta a favor de la corrupción, que triunfa sobre las fuerzas de la naturaleza a través de una parábola de gran eficacia dramática utilizada para denunciar la desespiritualización de las estructuras políticas.

### 3.6. La nueva generación

Sin embargo, no todos los títulos estrenados durante estos años fronterizos comparten la fama y el prestigio alcanzado por Thomas Ades, considerado, desde el inicio de su carrera, el más sólido valor de esta nueva generación. Perteneciente a una familia de intelectuales, sus relaciones con el mundo de la alta cultura y con la tradición modernista han sido siempre fluidas. Ades tenía sólo veintidós años cuando fascinó al

auditorio del Purcell Room de Londres con su primer recital público de piano. Fue discípulo de Paul Berkowitz y de Robert Saxton, se graduó en el King's College de Cambridge, con un premio de la BBC por su ciclo de canciones, *Five Eliot Landscapes* (1990), y muy pronto deslumbró a la crítica con obras tan profundas y poéticas como *Asyla*, que mezcla lo romántico y lo modernista en un sueño musical; *Living Toys*, donde un niño español baila con ángeles, torea y muere en el frente; o *America: A Prophecy* (1999), basada en antiguos textos hispanos, que describe la pérdida de la inocencia indígena por la llegada del conquistador español.<sup>100</sup>

En 1995, Ades estrenó su primera ópera, *Powder her Face*, escrita por encargo del festival de Cheltenham, con libreto de Philip Hensher inspirado en la historia verídica del divorcio de la duquesa de Argyl, que presenta a la protagonista desahuciada por impago, en su habitación de hotel, rememorando escenas de su escandalosa vida pasada, junto a un pequeño grupo de personajes que interpretan, en papeles doblados, a sus admiradores y empleados. Definida por su fama de depravada sexual y su condición social, la duquesa es una mujer viciosa acostumbrada a mantener todo tipo de contactos sexuales con sus subalternos, conservando por otra parte los prejuicios sociales propios de su clase. A través de la conducta licenciosa de la vieja aristócrata, el compositor juega a ser *enfant terrible*, escandalizando al público burgués y retando a la crítica puritana con escenas subidas de tono difíciles de describir, como la *fellatio aria*.

La partitura de esta “ópera cabaret”, en ocho ecenas, se caracteriza por su mezcolanza de estilos y épocas, construida con la técnica del *pastiche* de otros tiempos y variadas referencias que van desde *Die Fledermaus*, de Johann Strauss o *Rosenkavelier*, de

---

<sup>100</sup> SERVICE T. *Music's Magical Power*. Programa de The Royal Opera House Covent Garden. *The Tempest*. Febrero, 2004. p. 13.

Richard Strauss; hasta la *Lulu* y el *Wozzeck*, de Berg; *The Rake's Progress* de Stravinsky; o *The Seven Deadly Sins*, de Kurt Weill. Incluso hay un homenaje al famoso acorde *Tristán*, junto a melodías de Noel Coward, rasgos de *La muerte y la doncella*, de Schubert, o momentos referidos a *Las bodas de Figaro*, con una condesa convertida en duquesa. En el segundo acto, aunque desaparece la intención hilarante inicial, la burla permanece en la orquesta en forma de risas pertenecientes al autor. Paul Griffiths llamó a la música de *Powder Her Face*, “la música del futuro”, escrita por alguien que “apunta maneras de gran compositor de ópera”.<sup>101</sup>

Frente a los compositores de la primera mitad del siglo XX que hicieron ópera para sobrevivir, los de fin de siglo cultivaron el género como una apuesta o concesión dirigida a las elites hipercultivadas, amenazadas por el extraordinario desarrollo de los productos diseñados para el consumo de masas y por la globalización. En este sentido, el lenguaje se hizo complejo, profundo, experimental y vertiginoso, con técnicas vanguardistas, sonidos extremos, recursos electrónicos y gran protagonismo del lenguaje hablado, que establece extrañas relaciones entre el canto y la música más o menos tonal.

Una gran variedad temática ha caracterizado esta ecléctica ópera fronteriza, donde conviven adaptaciones de obras clásicas, fábulas infantiles, leyendas fantásticas o asuntos de repercusión mediática, expresados en un lenguaje diseñado para sorprender y provocar al espectador burgués. Por otra parte, la marcada atomización de múltiples tendencias y estilos favoreció la mezcla de elementos marginales, surrealistas,

---

<sup>101</sup>“the music of the future”. “the panache of a great opera composer”. En *Powder Her Face*. 7243 5 56651-2. Emi Classics, Holanda, 1998. pp. 10-17.

cosmopolitas, multirraciales o escandalosos que intentan remover las conciencias y favorecer la síntesis que permite avanzar.

Muy pocas de estas representaciones vanguardistas pueden ser consideradas como “óperas puras”, pues trascienden el género y se convierten en experiencias dramáticas de teatro total, propias de un momento de culturas supranacionales de ruptura y de indecisión. Sin embargo, en ellas se mantienen algunos de los rasgos inalterables que han caracterizado a la ópera inglesa a través de la historia, como el respeto a lo diferente, la intencionada y desconcertante trivialidad en contraste con los contenidos profundos, la sátira contra lo establecido, el inefable sentido de humor o la alegoría simbólica expresada a través de nuevas metáforas que forman parte del juego de total provocación.

#### **4. LA ÓPERA DEL NUEVO MILENIO**

En los albores del siglo XXI, la música ha asumido con fuerza el protagonismo artístico y ha enviado al mundo un mensaje globalizador. El público actual ha crecido y con él, el reto de llevar la ópera a las masas, pero la complejidad de algunos mensajes exige un nivel cultural muy alto y una preparación previa en los espectadores. Mucho tendrán que ver las instituciones, los medios de comunicación, las nuevas tecnologías y las políticas de los teatros con la divulgación de la ópera en el nuevo milenio; pero sobre todo, los nuevos compositores, adelantados a su propio tiempo, que deberán dosificar la dificultad de su lenguaje destinado a un hombre nuevo, deseoso de comprender los mensajes implícitos y de situar la intención del autor.

#### 4.1. Ópera y literatura.

El inicio del nuevo milenio se caracterizó por una sorprendente corriente revisionista que recuperó para la escena musical inglesa contextos literarios muy variados convertidos en vehículos idóneos para describir una nueva realidad social. Entre estas nuevas óperas revisionistas figura *Jane Eyre* (2000), de Michael Berkeley, con libreto de David Malouf que trata de adecuar la novela homónima de Charlotte Brontë al teatro musical contemporáneo. Al escoger una obra tan conocida, tanto el compositor como el libretista fueron muy valientes, comprimiendo el extenso relato y reelaborando el texto para adaptarlo a la escena en forma de psicodrama, donde la historia de la protagonista vuelve a desarrollarse en su mente con la intensidad de los sueños.

La acción, a cargo de cinco personajes, se reduce a Thornfield y al triángulo amoroso formado por la protagonista, Mr. Rochester y su mujer. Esta última no encarna a una demente, sino a una pobre mujer que no sabe por qué ha sido encerrada y aislada del mundo. Así, el texto, desposeído de lo superfluo, cuenta el lado oscuro de una relación de vacío y pasión, plantea preguntas relevantes acerca de la sexualidad, la sumisión, la rebelión femenina e, incluso, aborda tangencialmente algunos temas conflictivos, como el colonialismo y el exotismo, bajo el nuevo prisma del mestizaje cultural y la interracialidad.

El mundo sonoro de *Jane Eyre* es oscuro y turbulento, incluso en momentos amables, como cuando la protagonista viste el traje de novia mientras oye soterradamente el sonido preocupado del bajo, o cuando se distinguen algunos compases de la locura de la *Lucia* de Donizetti, deformados para tipificar la enfermedad mental. Tenebrosa, pero

también sugestiva y profunda, la nueva partitura se inicia con voces del pasado llamando a la protagonista desde su interior y culmina cuando ésta se da cuenta de que esas voces son sólo una proyección de su frustración.<sup>102</sup>

En el verano de 2000, se estrenó, en el Festival de Santiago de Compostela, *Facing Goya*, de Michael Nyman, una restauración histórica utilizada como pretexto para dar rienda suelta a las obsesiones minimalistas y pseudo-científicas del autor. El argumento se basa en una leyenda necrofílica que cuenta como fue encontrado el cuerpo acéfalo de Goya, al abrir su tumba en el cementerio de Burdeos, y como transcurrió la búsqueda posterior del cráneo del pintor.

La acción dramática zigzaguea en el tiempo con una serie de falsedades históricas que llevan a conclusiones muy peligrosas, como el control del Estado y las multinacionales sobre el ADN o la clonación humana. Nyman construye una historia donde la medicina, las investigaciones genéticas y la crítica de arte se simultanean a través de un complejo libreto firmado por Victoria Hardie, con una partitura minimalista, probablemente en la línea de la banda sonora que actualmente compone para la película de Ray Loriga sobre Santa Teresa de Jesús.<sup>103</sup>

En el Festival de Aldeburgh de aquel mismo verano se presentó *Ion* (2000), del compositor indio afincado en Inglaterra Param Vir. El mismo libretista, David Lan, cuenta cómo disfrutó revisando la tragedia clásica de Eurípides para el National Theatre Studio y la Royal Shakespeare Company y cómo su adaptación cayó en manos de Vir,

---

<sup>102</sup> SERVICE T. *Michael Berkeley: Jane Eyre*. 9983 Chandos. UK/EU, 2002. pp. 6-7.

<sup>103</sup> RADIGALES J. *Facing Goya: El minimalismo de hoy. Ópera Actual*. Madrid, septiembre, 2003. p.79.

enamorado del tema, que no dudó en reconvertir el texto en una ópera de radical actualidad.

El argumento describe las tormentosas relaciones familiares entre el rey Xuthus y su hijo Ion, fruto del amor adúltero de su esposa Creusa y el dios Apolo. Pero el conflicto se soluciona, *deus ex machina*, cuando Atenea desciende a la tierra para justificar la conducta de Apolo y propiciar un éxtasis de recuperación filial como metáfora de amor universal entre padres e hijos, amantes entre sí, del artista por la obra de arte y de toda la civilización occidental por sus grandes logros estéticos.<sup>104</sup>

Al año siguiente, el Festival de Aldeburgh cambió de registro con el tríptico a la japonesa de Alexander Goehr, *Kantam and Damask Drum* (2001), estructurado en torno a dos operetas noh, un interludio cómico de estilo kyogen y textos del mismo autor que buscan la coherencia entre lo oriental y lo occidental.<sup>105</sup> Más cercanas resultan las motivaciones literarias que inspiraron al veterano John Casken su ópera, *God's Liar* (2001), basada en la novela *Father Sergius*, de León Tolstoy, adaptada por Emma Warner, dentro de la corriente oficialista que intentaba establecer relaciones culturales y lazos de solidaridad entre Rusia y Estados Unidos.

La acción dramática se representó en el escenario del teatro Almeida dividido en dos partes enfrentadas, que describen la realidad zarista frente a la sociedad norteamericana actual. En un lado se narran las experiencias de un ambicioso oficial ruso cuya vida fluctúa de monje penitente a exilado en los campos de trabajo de Siberia, donde muere

---

<sup>104</sup> LAN D. *Ion*. Programme Note, en catálogo Chester Novello.  
[http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2432&State\\_2907=2&workId\\_2907=1795](http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2432&State_2907=2&workId_2907=1795)  
19/02/2006

<sup>105</sup> *Kantam and Damask Drum* [http://www.aldeburgh.co.uk/almeida/past\\_prod.cfm](http://www.aldeburgh.co.uk/almeida/past_prod.cfm) 01/03/2005



en soledad. En cambio, en el lado opuesto, aparece un productor de cine de Hollywood, empeñado en llevar a la pantalla la romántica vida del oficial zarista, en un juego de espejos que refleja las distintas caras de su desmesurada ambición social <sup>106</sup>

Por entonces, Nicholas Maw volvió al mundo de la ópera con *Sophie's Choice* (2002), un ambicioso trabajo inspirado en el drama personal de unos seres cuya capacidad para infligir sufrimiento al prójimo es directamente proporcional al dolor que ellos mismos soportan. La génesis de la obra se remonta a principios de los años noventa, cuando el autor se sintió atraído por la película *La decisión de Sofía*, basada en una novela de William Styron, que no sólo trata del holocausto judío, sino en general del amor en unos seres inadaptados y destrozados por la inestabilidad mental. Maw comprendió que aquellos caracteres tenían entidad operística por su carga dramática y decidió volver a la ópera por ellos, escribiendo tanto la partitura como el libreto de su nueva composición.<sup>107</sup>

La estructura dramática de la pieza aparece organizada en dieciocho escenas a lo largo de cuatro actos, relatadas en *flashback* por un narrador muy involucrado emocionalmente, que salta continuamente de tiempo y lugar. Sin embargo, la presencia de este narrador, probablemente influido por Brecht, dificulta la posibilidad de que los personajes adquieran vida propia, lo mismo que la excesiva duración de la obra, cuatro horas y media, de las cuales sólo son sobrecogedoras las escenas de Auschwitz del tercer acto.

---

<sup>106</sup> GRAHAME WOLF P. *God's Liar at the Almeida Opera*. S & H Opera Review. <http://www.musicweb.uk.net/SandH/2001/July01/casken.htm> 25/02/03.

<sup>107</sup> Entrevista concedida por N. Maw a J. Snelson. Programa de The Royal Opera House Covent Garden. *Sophie's Choice*. XII/2002. pp. 22-3.

En cuanto a la partitura, resulta quizás demasiado convencional, con reminiscencias de Korngold, Barber, Bernstein y toda la tradición tonal del siglo XX, pero sin el grado de inspiración necesario para alcanzar el éxito universal.<sup>108</sup>

*Sophie's Choice* fue estrenada en la temporada oficial del Covent Garden de 2002, mientras el taller experimental del mismo teatro, The Limbury Studio, se implicaba en otros trabajos interesantes, como *The Piano Tuner* (2004), de Nigel Osborne, basado en una fábula moral de Daniel Mason, médico y biólogo norteamericano preocupado por dos cuestiones vitales ¿Puede la música ayudar a pacificar el mundo? y ¿Puede la música tener propiedades terapéuticas? Obsesionado por estos interrogantes, Osborne escogió la obra de Mason para potenciar algunos proyectos de tipo social, como el Mostar's Pavarotti Music Centre, única institución dedicada a curar, a través de la música, traumas infantiles causados por la guerra.

El libreto de Amanda Holden, ambientado en la India colonial del siglo XIX, describe los esfuerzos de un oficial británico para pacificar la zona de Birmania a través de la música. Con este fin viaja, desde Londres a la fascinante jungla tropical, un afinador de pianos que llega como moderno Odiseo a la selva donde el protagonista vive con su particular Nausicaa y potencial Circe, mientras en Londres la esposa le aguarda cual moderna Penélope. La obra está plagada de alusiones musicales, que se traducen en veintiún preludios y fugas de Bach adaptados al lenguaje musical posmoderno, interpretadas durante un banquete ofrecido al caudillo enemigo.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> BLANCO BAZÁN A. *La decisión de Sofía*. Opera Viva. Madrid, enero, 2002. p. 101.

<sup>109</sup> PORTER A. *Fine tuning*. The Times Literary Supplement. 21/X/2004.  
[http://www.the-tls.co.uk/this\\_week/story.aspx?story\\_id=2108786](http://www.the-tls.co.uk/this_week/story.aspx?story_id=2108786) 03/03/2005.

En abril de 2003, el Teatro Coliseum presentó *The Handmaid's Tale*, del compositor danés Poul Rouders, con libreto de Paul Bentley, basado en la divertida y a la vez aterradora novela de Margaret Atwood, escrita con elementos tomados de la literatura futurista en un intento de equilibrar lo realista y lo simbólico para atacar la intolerancia que se había apoderado de la sociedad americana durante la Era Reagan y al auge alcanzado por algunos movimientos fundamentalistas cristianos.

La trama argumental aparece enmarcada por un prólogo y un epílogo que transcurren durante una convención de historiadores en el año 2195, donde se están emitiendo las grabaciones de una criada de la república fundamentalista de Gilead (antiguos Estados Unidos de América) que ha limitado la libertad de las mujeres, con una rígida jerarquía social. A esta mujer llamada Offred (of Fred) sólo se le permite salir de la casa una vez al día, vestida con una especie de hábito rojo, para ir al mercado donde los carteles tienen dibujos en vez de palabras, porque a las mujeres no les está permitido leer. También, una vez al mes, debe esperar que su amo la haga concebir un hijo, porque debido al descenso de la natalidad, la mujer sólo vale en la medida de su fertilidad. Pero a Offred no le pueden prohibir recordar los tiempos pasados, cuando vivía con su marido, cuidaba de su pequeña hija, tenía un trabajo, dinero propio y acceso al saber.

La partitura que acompaña estos textos tan emocionales está inspirada en Prokofiev y Poulenc, con elementos electrónicos, gospel y música atonal, muy convincentes a la hora de subrayar la curiosa relación existente entre sexo y política.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> WHITEHOUSE R. *The Handmaid's Tale*. Review. ENO.  
[http://www.eno.org/src/Handmaid\\_final\\_version.pdf](http://www.eno.org/src/Handmaid_final_version.pdf)

Algunas nuevas compositoras se han sumado al imparable proceso de liberación de la mujer, con adaptaciones literarias como *The Girl of Sand* (2003), de Elena Langer, que convierte el cuento popular ruso, *La dama de las nieves*, en una alegoría de la insatisfacción femenina y de la dificultad de realizarse a través del amor. El libreto de Glyn Maxwell revisa la leyenda de una joven venida del frío a quien se le concede la posibilidad de vivir una relación utópica, que nunca llegará a materializarse por el calor del sol.

La acción dramática aparece ambientada en una playa tropical, donde la joven superviviente de un pasado doloroso trata infructuosamente de superar sus traumas atraída por dos hombres de características diferentes, con los que nunca llegará a establecer relaciones satisfactorias. En la música se detectan influencias rusas en coherencia con las fuentes, traducidas en claros homenajes a Rimsky Korsakov, pero la línea dramática resulta incierta, en vez de ser clara y concisa como lo requiere la acción.

Todas estas obras, de diferente lenguaje y eclecticismo musical, buscan la inspiración en contextos literarios de todos los tiempos, sobre todo en novelas de éxito global, a diferencia de las óperas de épocas pasadas basadas, fundamentalmente, en obras dramáticas y argumentos teatrales. Entre las bases literarias tradicionales, referidas al presente con clara vocación de denuncia, se incluyen algunas fábulas, temas clásicos, mitos universales y de nuevo Shakespeare, adaptado al lenguaje musical actual. Al mismo tiempo, se abordan cuestiones de interés mediático, preocupaciones pseudocientíficas y asuntos de radical actualidad, tratados en estilo paródico o en forma de mosaico, que conforman una gran sinopsis o síntesis de la realidad.

#### 4.2. Política actual de estrenos nacionales.

Para potenciar y coordinar la actividad de compositores, escritores y directores noveles, los teatros oficiales y los festivales nacionales se han implicado en los últimos años, en la producción de más de veinte nuevas óperas inglesas, la mayoría de cámara, breves y con orquestación pequeña, aunque también han apostado por algunas de gran formato, con libretos vanguardistas, escenificación estilizada e intérpretes que a sus facultades vocales deben añadir el oficio de actor. En este sentido, las nuevas óperas contemporáneas son obras de teatro total, muy alejadas del concepto de ópera romántica y, en cambio, parecidas a las piezas barrocas de profundo simbolismo, contenido alegórico y mensaje conceptual. Por otra parte, la concentración de nuevos títulos obliga a un riguroso criterio selectivo de calidad, basado en la procedencia de los libretos que, o bien revisan obras literarias de todos los tiempos, o se inspiran en temas de interés mediático, cercanos a la nueva generación.

En este contexto creativo, los emblemáticos festivales de verano han difundido algunos títulos de indudable interés, como la última obra de Simon Holt, *Who put Bella in Wych Elm?* (2003), basada en una noticia morbosa relacionada con actos de brujería, aparecida en el periódico sensacionalista, *The Independent*, que habla de un cadáver encontrado por tres niños en el tronco de un árbol. El mismo compositor escribió el libreto y la música de esta pequeña pieza, cuya producción debía caber en el maletero de un coche para poder ser llevada fácilmente a muchas plazas. Pero la factura se complicó y el proyecto se hizo cada vez más elaborado debido a los misterios insondables que afloraban en la historia. Nadie supo nunca quién era Bella o por qué mataron a Bella;

sólo quedó de ella una ópera de cuarenta minutos, estrenada en el Festival de Aldeburgh, que pone música a una leyenda urbana más.<sup>111</sup>

Por otra parte, el Festival de Buxton estrenó *The Blackened Man* (2004), del joven compositor Will Todd, con libreto de Ben Dunwell, que narra una historia de amor, asesinato e injusticia, ambientada durante una huelga de mineros, en 1832; *The Birds* (2005), de Ed Hughes y libreto de Glyn Maxwell, basado en la famosa sátira política de Aristófanes; y la ópera infantil, *Hollow Hill* (2005), de Ian MacQueen, con libreto de Eva Salzman, que describe el viaje de unos niños en el autobús del colegio para presentar una función de *A Midsummer Night's Dream*.<sup>112</sup>

En cambio, en el ambiente privilegiado del Festival de Aldeburgh, el veterano Harrison Birtwistle ha continuado explorando antiguos mitos y rituales en dos trabajos que comparten una complejidad simbólica similar. *The Io Pasión* (2004) es una ópera de cámara con libreto de Stephen Plaice que sitúa la acción dramática en dos niveles. Io, seducida y abandonada por Zeus, es el mito, situado en un mundo irreal superior que irrumpe poco a poco en un mundo inferior, primero con lenguaje mímico, después a través de la palabra hablada y finalmente en forma de canción.<sup>113</sup> Por su parte, *The Corridor* (2009), es una “escena” para soprano, tenor y seis instrumentos, con libreto de David Harsent, que “congela” el momento en que Orfeo pierde para siempre a Euridice, al mirar atrás.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> *Who put Bella in Wych Elm?* Programa del Teatro Almeida, temporada 2006.

<http://www.almeida.co.uk/index.cfm?id=bella> 01/03/2005

<sup>112</sup> Programa del Festival de Buxton. 8-24 de julio de 2005.

<sup>113</sup> ADLINGTON R. *The Music of Harrison Birtwistle*. British Music Information Centre  
<http://www.bmic.co.uk/features/birtwistle.asp> 08/02/2006

<sup>114</sup> 62<sup>nd</sup> Aldeburgh Festival. 2009. <http://www.aldeburgh.co.uk/whatson/semper-dowland-corridor> 8/6/2009.

Especialmente apropiada para el público veraniego resultó la ópera que Richard Ayres estrenó en Aldeburgh, en 2005, *The Cricket Recovers*, una fábula de animales inspirada en “mini” relatos del escritor y psiquiatra holandés Toon Tellegen, adaptados por Rozalie Hirs y traducidos al inglés por John Irons. Los personajes principales son un grillo deprimido, un elefante empeñado en subir a las copas de los árboles, un travieso ratón de campo, una simpática ardilla y un condescendiente buho, expresiones de la condición humana bajo un disfraz animal. Durante la acción casi nada sucede, pero al final, el grillo se encuentra más animado y el elefante se da cuenta que es mejor tener aspiraciones y sueños a realizarlos.

En la historia hay ecos de *La zorrilla astuta*, de Janacek, o de *Higglety Pigglety Pop!*, de Knussen, y muchos detalles surrealistas potenciados por un vestuario imaginativo, como la máscara de submarinista del elefante o el traje de ciclista del grillo. La partitura, aparece plagada de rasgos de humor y *pathos*, con elementos mozartianos y purcellianos que contienen la inmensa riqueza de todo el espectro emocional.<sup>115</sup>

De este momento crucial también ha salido emergente el Genesis Opera Project del teatro Almeida, que estrenó, en 2003, las óperas *Sirius on Earth*, *Thwaithe* y *Eternity Man*, caracterizadas por su contenido ácido, su eclecticismo musical y sus argumentos impactantes, capaces de atraer al público joven potencial. *Sirius on Earth*, de Paul Frehner y libreto de Angela Murphy, describe una ciudad futurista donde el crimen y la violencia han dado paso a un bienestar artificial. *Thwaite*, de Jürgen Simpson y libreto de Simon Doyle, se acerca, musicalmete, al *Wozzeck* de Berg y, literariamente, a *Esperando a Godot* de Becket, incluso en el nombre “the wait” (“la espera”).

---

<sup>115</sup> HIGGINS C. *Super furry animals*. The Guardian. 10/6/2005  
<http://arts.guardian.co.uk/fridayreview/story/0,12102,1502650,00.html> 02/03/2006.

Por último, *Eternity Man*, del compositor australiano Jonathan Mills, actual director del Festival de Edimburgo, y libreto de la también australiana Dorothy Porter, describe el viaje íntimo de un ex criminal, ex jugador y ex alcohólico convertido a la fe cristiana, que utiliza constantemente la palabra “Eternity”, a modo de sermón, en miles de *graffitis* diseminados por toda la ciudad de Sidney.<sup>116</sup>

El Teatro Almeida también ha defendido la línea minimalista representada por Michael Nyman en obras como *Man and Boy: Dada* (2004), con libreto de Michael Hastings, que establece las relaciones imposibles entre un niño huérfano y un pintor dadaísta, ambos víctimas de un bombardeo similar. Para reforzar la unión entre los personajes masculinos, surge la relación amorosa de la madre del protagonista y el artista alemán, que sirve de bálsamo para apaciguar el dolor causado por la guerra en un mundo donde se mezclan el caos y la creatividad.<sup>117</sup>

Más recientemente, el mismo teatro ha vuelto a contar con el binomio Nyman/Hastings en *Love Counts* (2006), que trata, en clave minimalista, la conflictiva relación amorosa entre una profesora de universidad y un boxeador profesional. Al año siguiente (2007), se estrenaron en este coliseo tres nuevos títulos: *The Silent Twins* de la compositora caribeña afroamericana, Errollyn Wallen, y la escritora April De Angelis, basada en la obra homónima de la psicóloga Marjorie Wallace que cuenta la historia tragi-cómica de dos hermanas gemelas incapaces de hablar, pero con una vívida imaginación literaria; *Three Water Plays* (*Leviathan*, *The Angel that Troubled the Waters* y *The Angel on the*

---

<sup>116</sup> Genesis Opera Projects.

[http://www.aldeburgh.co.uk/almeida/almeida.cfm?flash\\_detected=YES&mainframe\\_file=/almeida/index.cfm](http://www.aldeburgh.co.uk/almeida/almeida.cfm?flash_detected=YES&mainframe_file=/almeida/index.cfm) 24/05/03.

<sup>117</sup> *Man and Boy Dada*. Programme Note, en catálogo Chester Novello.

[http://www.chesternovello.com/default.aspx?TabId=2432&State\\_2907=2&WorkId\\_2907=14355](http://www.chesternovello.com/default.aspx?TabId=2432&State_2907=2&WorkId_2907=14355) 24/05/03.



*Ship*), del compositor alemán Detlev Glanert, basados en tres cuentos morales de origen bíblico y renacentista (*Three Minute Plays*) del escritor norteamericano Thornton Wilder; y *As I Crossed a Bridge of Dreams*, del compositor húngaro Peter Eötvös, con textos de Ivan Morris basados en el diario de una noble japonesa del siglo X, que se expresa con la misma economía de medios de sus óperas más recientes, como *Love and Other Demons* (2008), basada en un relato de Gabriel García Márquez.

Por otra parte, el Covent Garden ha continuado con la política de programar títulos contemporáneos nacionales de gran formato en su temporada oficial. En 2004, se estrenó *The Tempest*, de Thomas Ades; en 2005, *1984*, de Lorin Maazel; y en 2008, *The Minotaure*, de Harrison Birtwistle; tres óperas ambiciosas que apuestan por una renovación del género, a través de bases literarias y culturales tradicionales adaptadas a un nuevo lenguaje musical.

*The Tempest* (2004) es una ópera radicalmente moderna, con libreto de Meredith Oakes, que enlaza con la extensa tradición de revisiones shakesperianas adaptadas a los criterios artísticos de diferentes etapas del teatro musical inglés. Las primeras versiones barrocas del bardo de Stratford se remontan a las reposiciones de *Macbeth* y *The Tempest* anteriores a la Guerra Civil. Posteriormente, la profunda experiencia teatral shakespeariana fue trivializada por el teatro de la Restauración. Nuevas versiones de *The Tempest*, adaptadas sucesivamente por Dryden y Shadwell, sustituyeron a las anteriores y *A Midsummer Night's Dream* se convirtió en la semi-ópera de Purcell, *The Fairy Queen*, adornada por numerosas mascaradas tangenciales a la acción. Durante el siglo XVIII, Shakespeare brilló por su ausencia en el panorama operístico nacional, hasta

que el movimiento romántico rescató sus obras como base literaria de brillantes óperas continentales y de algunas mediocres revisiones musicales en las Islas.

Con el Renacimiento Musical Inglés del siglo XX se recuperaron las primeras óperas inspiradas en Shakespeare después de un largo paréntesis de inexplicable olvido. Gustave Holst creó el complicado libreto y la partitura plagada de reminiscencias folclóricas que componen *At The Boar's Head*, basada en las escenas de taberna del *Henry V*, y Vaughan Williams compuso *Sir John in Love*, inspirada en *The Merry Wives of Windsor*. Pero fue sin duda Benjamín Britten quien restituyó la figura de Shakespeare como vehículo operístico en obras como *The Rape of Lucretia*, basada en el poema homónimo dramatizado por André Obey, y *A Midsummer Night's Dream*, que logra mantener intacto el espíritu original.

A partir de entonces, Shakespeare volvió a adquirir protagonismo en la escena musical inglesa, a través de óperas vanguardistas, como el *Hamlet*, de Humphrey Searle; *Timon of Athens*, de Stephen Oliver; y, sobre todo, *The Tempest*, de Thomas Ades, donde se resumen las experiencias de toda una vida, referidas a múltiples fuentes literarias. En este sentido, la *Comedia von der schonen Sidea*, (1605), del alemán Jacob Ayrer, habla de un mago cuya única hija se enamora de su enemigo; pero las historias de magos e hijas eran demasiado comunes entonces para probar nada.

Como la isla de Próspero está en el Mediterráneo, el autor bien pudiera haberse inspirado en los relatos de viajes por Persia y Rusia de Sir Anthony Shirley (1601); en un ensayo de Montaigne titulado *Of the Cannibals*, traducido al inglés en 1603, donde

se sigue muy fielmente el discurso de Gonzalo sobre su ideal utópico de república;<sup>118</sup> o en los *Anales* del cronista del siglo XVI, John Stow, que narra el naufragio cerca de las islas Bermudas de un buque de colonos ingleses enviados a Virginia, en 1609. Un año más tarde, Sylvester Jourdain publicó *A Discovery of the Barmudas* y William Strachey, el *True Reportory of the Reck and Redemption of Sir Thomas Gates upon and from the Islands of Bermudas*, algunas de cuyas frases aparecen literalmente copiadas en boca de los náufragos shakespereanos.<sup>119</sup>

En la nueva producción del Covent Garden, Próspero encarna la parte más cerebral del ser humano, la voz del mismo Shakespeare, vengador y clemente, cuyas otras caras están representadas por lo monstruoso de Calibán, con un aspecto de *pop-star* alcoholizado años setenta, iluminado por las notas más inspiradas de la partitura, y por lo fantástico de Ariel, mitad punk/mitad insecto demente, tanto en sus sobreagudos como en sus evoluciones aéreas interpretadas por un bailarín. En cambio, Miranda, a pesar de su aislamiento e inexperiencia, asume el papel del eterno femenino que triunfa sobre las adversidades de la vida por su sensatez.

La partitura de Ades opta por una forma *pastiche*, donde frases emblemáticas como *brave new world* o *come unto these yellow sands* han sido omitidas o transformadas en imágenes visuales y sonoras. Al subir el telón de jeroglíficos transparentes, tras el que se desarrolla la onírica tempestad inicial, aparece una escenografía daliniana *high-tech* que simboliza una paleta de pintor en la que Prospero va a pintar su mundo mágico.

---

<sup>118</sup> Acto II, escena 1.

<sup>119</sup> JOURDAIN S. *A Discovery of the Barmudas*. Programa de The Royal Opera House Covent Garden. *The Tempest*. Febrero, 2004. p. 31.



*The Tempest*. Covent Garden ROH.2004

Alrededor de este espacio polivalente, se despliega una naturaleza no arcádica, sino violenta y fuera de control, con animales primitivos y playas más propias de las Bermudas que del Mediterráneo, adornadas por plantas tropicales y cubiertas por “the yellow sands”...<sup>120</sup> Después de un comienzo lento, la música va evolucionando hacia momentos straussianos de intensidad romántica que culminan en un *pasacaglia* neo-barroco y en una última escena que presenta a Calibán solo, dueño y señor de su pequeño reino, donde ha zozobrado el buque, metáfora de la disolución del mundo imaginario en el mundo real.<sup>121</sup>

<sup>120</sup> HOLDEN A. *A truly prosperous Prospero*. The Observer. 15/2/2004.  
<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,1148293,00.html> 16/03/04.

<sup>121</sup> WHITE M. *The Tempest. A triumph for Britain's brightest and best*. The Independent. 11/02/2004  
<http://enjoyment.independent.co.uk/theatre/reviews/article68706.ece> 16/03/04.

Para la siguiente temporada oficial, el Covent Garden presentó *1984* (2005), una ambiciosa ópera del afamado director de orquesta Lorin Maazel, basada en la novela de George Orwell sobre el mito del Gran Hermano, es decir, del Hermano Mayor (*Big Brother*), con un libreto de J. D. McClatchy y Thomas Meeham que reemplaza la elegante prosa original por un lenguaje de clichés y versos fáciles.<sup>122</sup> El tema, tanto de la adaptación como de la base literaria original, gira en torno a la historia de amor de una pareja, esclavizada por un estado totalitario que restringe totalmente su libertad individual. En este sentido, la obra participa, no sólo del carácter político de la moderna ópera inglesa, sino también del revisionismo literario que apuesta por textos de calidad dramática como soporte musical.

En cuanto a *The Minotaure* (2008), Harrison Birtwistle recupera el mito clásico a través de un libreto de su fiel colaborador, David Harsent, que incide en los aspectos contradictorios del hombre/bestia, en la línea de Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Cuando el Minotauro sueña, cuestiona su existencia como ser humano, en cambio, cuando está despierto, ruge como una fiera y es incapaz de comunicarse con sus semejantes. Junto a este personaje ambiguo, que aglutina las caras opuestas del mito y el *outsider*, deambulan Ariadne y Theseus, en busca de su propio camino de evasión. El laberinto se repite en tres secuencias rituales. En la primera y la segunda, las víctimas inocentes son devoradas por el monstruo, pero en la tercera, Theseus aniquila al mito, que encuentra en la muerte su liberación final. Como en obras anteriores, el autor intercala, en diversos momentos de la acción, tres “tocatas” de “silencio compuesto” que contribuyen a aumentar la tensión.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> BLASCO E.J. ABC 5/V/2005. p. 54.

<sup>123</sup> Birtwistle: Interview explores new opera *The Minotaur*. <http://www.boosey.com/podcast/Birtwistle-The-Minotaur-Video-Podcast/12007> 5/IV/2008.



John Tomlinson en *The Minotaure*. Covent Garden ROH. 2008

En este sentido, *The Minotaure* es la manifestación más actual de la ópera- ritual, en cuya creación Harrison Birtwistle ha tenido mucho que ver. Ya en *Punch and Judy* y *The Mask of Orpheus*, el compositor intercaló abundantes marcas escénicas que subrayan los aspectos rituales de la acción. Años más tarde, en *Gawain and the Green Knight*, siguió esta línea basada en repeticiones, patrones cíclicos y secuencias intercaladas que detienen la acción y contribuyen a una muy planificada asociación mental. Otros autores contemporáneos, como Michael Tippett, también han favorecido la implantación de este tipo de óperas a través de obras intelectualizadas, como *The Midsummer Marriage*, donde no existe el tiempo real, la acción dramática se convierte en alegoría de auto realización personal y se intercalan dos paréntesis rituales que encierran un profundo significado conceptual.

Al margen de las temporadas oficiales, el taller experimental del Covent Garden, The Linbury Studio, ha presentado, en los últimos años, las óperas de cámara, *The Assassin Tree* (2006), del joven compositor escocés Stuart MacRae, con libreto del poeta Simon Armitage, localizada en la atmósfera mítica del templo de Diana en la antigua Roma; *Birds of Night* (2006), de la compositora caribeña Dominique Le Gendre y libreto de Paul Bentley, que retoma el fantástico relato iniciado en su obra homónima de 2003, con una protagonista ya adulta, pero todavía empeñada en conseguir el sueño de su vida que consiste en volar; y *The Shops* (2007), de Edward Rushton y libreto de su colaboradora habitual, la suiza Dagny Gioulami, que trata en clave de humor negro el tema de las nuevas necesidades de la sociedad moderna, entre las que ocupa un lugar primordial el afán consumista y coleccionista del hombre actual.<sup>124</sup>

Por su parte, el Coliseum Theatre, sede de la ENO, presentó en la temporada 2005/6, *The Bitter Tears of Petra von Kant. Act II*,<sup>125</sup> una ópera de cámara sobre amor lésbico basada en la pieza dramática de R.W. Fassbinder, con música del irlandés Gerald Barry, autor de la nunca escenificada *The Intelligence Park* (1988) y de *The Triumph of Beauty and Deceit* (1992). Estrenada en 2002 como parte de la programación experimental del teatro Almeida, con textos de Meredith Oakes y escenas muy explícitas en torno al tema de la violencia sexual, la obra de Barry pretende ser una alegoría inversa del oratorio de Handel del mismo nombre.

Entre las últimas propuestas del Coliseum Theatre también figura el estreno, en la temporada 2007/8, de *Satyagraha* segunda parte de una trilogía dedicada a personajes célebres (en este caso el joven Ghandi) del compositor minimalista norteamericano

---

<sup>124</sup> *The Bird of Night*. Programa del Covent Garden Royal Opera House. Temporada 2006/7. <http://info.royaloperahouse.org/PerformingSpaces/Index.cfm?ccs=723&cs=2610> 06/06/2006

<sup>125</sup> Programa del Teatro Coliseum de Londres. Temporada 2005/6.

Philip Glass que, aunque no pertenece al ámbito de la ópera británica, ha marcado un hito en la historia de la ENO. La obra ha cruzado el océano para ser estrenada con éxito en el escenario conservador del Metropolitan Opera House de Nueva York, poco dado a programar este tipo de títulos vanguardistas.<sup>126</sup>

Algunos analistas de ópera británica han destacado la heterogeneidad y la diversidad de estos trabajos experimentales, pero sobre todo han coincidido en la presencia de una mutación general que, a partir de la crisis de los años setenta, desembocó en una reapropiación diferente de las condiciones de existencia del género, necesitado de herramientas adecuadas a una nueva realidad.<sup>127</sup> Nuevos temas como la violencia física y psicológica, la intolerancia, el antifundamentalismo, el transfugismo político, la guerra de sexos, la soledad del artista o la inadaptación social, han sustituido a los temas de antaño, que giraban en torno a estímulos pasionales, costumbres burguesas, confrontaciones bélicas o la defensa de la identidad nacional.

También reaparece una extraña fascinación por los asuntos religiosos en algunas óperas convertidas en metáforas del acoso psicológico al que la religión somete a la humanidad, y, en paralelo, una corriente hedonista que apoya con evidente optimismo la vía del pacifismo y la interracialidad. Incluso se recuperan temas de siempre, como el colonialismo o el imperialismo, con una nueva visión moderna que busca en el exotismo, no un camino de evasión, sino una nueva respuesta a las ansias de libertad.

---

<sup>126</sup> *Satyagraha*. Production Summary. [http://www.improbable.co.uk/show\\_example.asp?item\\_id=18](http://www.improbable.co.uk/show_example.asp?item_id=18) 15/04/2008.

<sup>127</sup> ILIESCU M. *Mutaciones de la ópera contemporánea*. *Analyse Musicale*, nº 49, diciembre 2003, p. 74-83.



Entre las múltiples fuentes que inspiran la ópera inglesa contemporánea figuran bases literarias de todos los tiempos, desde la antigüedad clásica hasta la actualidad. Algunas novelas románticas han sido revisitadas por los creadores actuales a través del psicoanálisis, lo mismo que han sido reinterpretadas novelas modernas, poemas surrealistas o mitos eternos que garantizan la perpetuidad metafórica y representan conflictos de la condición humana con un nuevo significado de síntesis simbólica de gran universalidad.

En este sentido, el afán de cosmopolitismo supera al patriotismo tradicional de la ópera inglesa, de forma que las instancias nacionalistas son trascendidas por un sentimiento globalizador. Sin embargo, la tradición baladística se mantiene bajo nuevas coordenadas en obras de vanguardia, cuya abigarrada sucesión de ideas recuerda la actividad frenética de las primeras *ballad operas* de la historia. En cambio, otras farsas paródicas beben en la tradición de *la commedia dell'arte* italiana o recuerdan la técnica del *pastiche* de otros tiempos, construida sobre la base de múltiples referencias culturales con personajes arquetípicos y situaciones convencionales investidas de una nueva y agresiva significación.

La participación femenina, con su particular forma de enfrentar ilusión y realidad, ha resultado enormemente enriquecedora para la ópera inglesa contemporánea al aportar una nueva visión de la individualidad de la mujer, un acercamiento al problema de la violencia de género y una revisión de las relaciones de pareja desvalorizadas que van desde la más cruel frustración hasta la evasión a mundos oníricos, todo ello expresado con grandes dosis de fresca ternura, ironía y sensibilidad. Compositoras como Judith Weir, Nicola LeFanu, Elena Langer o Dominique Le Gendre; y libretistas como

Meredith Oakes, Amanda Holden o April De Angelis, se han inspirado en bases literarias, en noticias periodísticas, en leyendas urbanas o en fábulas animales de contenido moral, protagonizadas por un extraño bestiario alegórico ideado para criticar conductas institucionales, canalizar todo tipo de inquietudes sociales y describir la realidad desde una nueva perspectiva femenina cargada de poesía y sensibilidad.

Así mismo, resulta incuestionable el alto contenido político de la ópera británica actual, pero no referido al antiguo concepto de defensa de las instituciones, sino a sus relaciones con el sexo, el mesiánismo gubernamental, los fundamentalismos religiosos, el control del estado sobre el individuo o el entendimiento multicultural. Muchos de estos contenidos responden a posiciones de izquierdas implicadas en movimientos revolucionarios que trasladan temas de gran actualidad mediática al mundo de la ópera a través de una música de vanguardia conectada con acciones dramáticas localizadas en el pasado o traslaciones de época realizadas para subrayar la generalidad.

Sin embargo, lo importante no es la procedencia de los temas sino lo que se hace con ellos hasta convertirlos en óperas modernas e imaginativas que muestran sus significados a través de una acción, a veces no narrativa, no explicativa y no lineal, muy influida por modelos donde las convenciones son extremas. A veces este grado de elevada estilización dificulta la comprensión de la obra, así como la actitud de algunos autores empeñados en crear obras ambiguas, sujetas a diversas interpretaciones y que sólo pueden ser asimiladas por minorías después de una profunda intelectualización.

Casi todas las vanguardias parten de la presunción de considerarse adelantadas a su propio tiempo, por eso lanzan mensajes complicados con la esperanza de imponerse y

progresar en un futuro, donde un hombre nuevo los logre comprender. Pero aunque la ópera contemporánea se viva, a menudo, como una concesión al segmento de los iniciados, no puede olvidarse al público de masas que exige su cuota en este mundo de las múltiples opciones y que también quiere enriquecerse con la diversidad de lenguajes y mensajes de la ópera actual. En este sentido, ha surgido una corriente paralela que comparte la ilusión de conseguir una lírica para todos a través de la fusión con otros géneros.

Sin embargo, el espectáculo multitudinario, que sirve de entretenimiento a un público numeroso está reñido con las verdaderas representaciones operísticas donde el espacio acotado del teatro acoge a un público minoritario, deseoso de profundizar en un género que se decanta en mil sutilezas, como el deleite estético, el virtuosismo de los interpretes, las múltiples referencias culturales, la capacidad metafórica de los contenidos, el impacto dramático, o todas estas cosas a la vez.

A partir de los años ochenta, aparecieron las óperas *rock* y la tecnología irrumpió en el campo de la lírica con formulas experimentales situadas en los límites entre la música “seria” y la popular. Así mismo, se introdujeron elementos basados en la electrónica y en la música concreta, con sonidos del mundo cotidiano, música pregrabada, arcaísmos y referencias folclóricas utilizadas para reforzar los mensajes extrapolables a cualquier lugar. La presencia de divos como principal aliciente del espectador disminuyó para dar paso a otro concepto de espectáculo integral, a veces de gran formato y difícil viabilidad, o con pequeñas obras de cámara, fácilmente escenificables, baratas y transportables de un teatro o de un festival a otro, en régimen de coproducción.

Entre los festivales ingleses actuales, muy prestigiosos a nivel mundial, se inscriben los de Glyndebourne, Edimburgo, Cheltenham, Buxton, Aldeburgh, o Huddersfield, donde todos los años se reponen y se estrenan interesantes propuestas tanto de ópera británica como internacional. Junto a ellos, sobresale el Festival de Ópera del Teatro Almeida, con el Genesis Project como escaparate de la nueva ópera europea, en general, y de la británica, en particular. En cuanto a la English National Opera (ENO), con sede en el Teatro Coliseum, y el Covent Garden, con su taller experimental, The Linbury Studio, también se han implicado en los últimos años de forma notoria en la producción de nuevos títulos que enriquecen la ópera nacional.

Especial mención merecen los Proms londinenses del Royal Albert Hall, creados en 1895 por Robert Newman y Henry Joseph Wood como una oferta de conciertos baratos de música seria, que en la actualidad representan la mayor oferta musical a nivel mundial. Aunque sus contenidos se refieren más a música instrumental que vocal, tangencialmente programan veladas relacionadas con el mundo de la ópera, como la dedicada en 2008 a Vaughan Williams con motivo del medio siglo de su desaparición.

Todavía es pronto para afirmar que la música dodecafónica, surgida a principios del siglo XX por las propuestas de la Escuela de Viena, quedará relegada a un paréntesis en el tiempo o a una rareza puntual. Sin embargo, muchos compositores contemporáneos, huyendo del estigma de los extremismos de vanguardia, han convertido el eclecticismo en la más firme tendencia actual, mientras otros defienden que la ópera contemporánea todavía no ha encontrado su lenguaje definitivo en representación de la verdadera síntesis cultural. La fidelidad a la atonalidad ha dado paso a un lenguaje basado en todo tipo de rasgos étnicos, música electrónica, jazz o gospel, soterrados al estilo de las

turquerías en el barroco, de los elementos exóticos en el romanticismo o de las *chinoisseries* en la época victoriana.

No obstante, en medio de este proceso inicial de expresión liberada de todo tipo de convenciones, la ópera inglesa contemporánea ha seguido buscando su esencia a través de la cultura y la idiosincrasia nacional, apostando por la continuidad de un estilo propio, que lejos de reconstruir fragmentos del pasado se apoya, de cara al futuro, en ciertos rasgos inalterables, como el interés por la individualidad del ser distinto que osa salirse de lo estipulado, la presencia de la sátira corrosiva, la profundidad psicológica de sus personajes y la persistencia de la alegoría simbólica.

La ópera inglesa se ha definido siempre por la singularidad de sus personajes ambiguos, marginales o monstruosos que actúan como elementos desestabilizadores o metáforas de transgresión. No menos característica resulta la presencia de la sátira referida a temas enormemente serios, a veces blasfema o en forma de descarnada parodia de estridente comicidad, como en el caso de las desconcertantes mascaradas de Maxwell Davies o Harrison Birtwistle, con continuas alusiones a realidades del presente, que van del acoso mediático al *mobbing* familiar y social. El secular sentido de humor inglés, aunque sigue conservando toda la autoridad del que se ríe de sí mismo para reírse del mundo entero, viene ahora de sitios nuevos, de lugares extraños, con una particular mezcla de parodia y agresividad.

En cuanto a sus personajes, la ópera inglesa es, aun sin proponérselo, profundamente psicológica, porque es heredera directa de Shakespeare y de toda la tradición del teatro isabelino. Frente a las óperas nacionales de otros países que adoptan posiciones

historicistas, simbolistas o realistas, la ópera inglesa se centra en la evolución psicológica de sus caracteres para engrandecer una acción dramática escénicamente más reducida, pero mucho más profunda en el análisis interior.

También es constante la persistencia de la alegoría que adopta formas novedosas, como los animales de las fábulas morales, o los *outsiders*, que en su afán de escapar de la mediocridad se convierten en metáforas de transgresión ligadas a un desenlace fatal. La ópera actual es más metafórica que nunca, sustentada en mitos y leyendas que actúan como síntesis simbólicas de la razón; convertida en una gran parábola de la vida con imágenes de interracialidad, de heterodoxia o de globalización que forman parte del juego de total provocación.

Sin embargo, en su materialización se pueden dar posiciones extremas que van del verismo al simbolismo, con montajes figurativos o escenografías conceptuales ambientadas en contextos intemporales que presuponen una amplia preparación cultural por parte del espectador. En este sentido, la ópera contemporánea se ha convertido en un espectáculo accesible sólo para minorías; una manifestación artística dirigida a la aristocracia, no social, sino intelectual; una apuesta o concesión dirigida a las elites hipercultivadas como reacción ante el extraordinario desarrollo de los productos diseñados para el gran público, que no termina de aceptar la incorrección política, la acción dramática interna, la música atonal y la heterodoxia conceptual.

Al mismo tiempo, es necesario “pintar” las óperas a través de la labor de reconocidos artistas plásticos encargados de rebasar la tenue línea que separa pintura, música y literatura, para que el mundo visual esté en consonancia con el mundo acústico, como

ocurre en las fábulas de Oliver Knussen, diseñadas por el ilustrador Maurice Sendak; en *The Rake's Progress*, de Auden/Stranvinsky, inspirado en la serie pictórica de William Hogarth; o en la ópera *Mas tarde esa misma noche* del tándem formado por John Musto y Mark Campbell, basada en cinco cuadros del pintor norteamericano Edward Hopper.

Por otra parte, muchas óperas clásicas se ven sometidas a una revisión escénica radical, encomendada a registas de vanguardia, pintores, arquitectos o cineastas reconocidos, que exploran las obras desde sus inquietudes y cuestionan el escenario como espacio de creación, investigación y discurso poético. A veces, estos montajes son rechazados por el público tradicional, aferrado a formulas convencionales, sin aceptar que para evolucionar es necesario romper moldes y arriesgarse, aun cuando algunos de estos productos no lleguen a alcanzar la calidad deseable, ni la inmortalidad.

Con el tiempo, quizás se logre que todas las tramas operísticas se vean y se sientan como parte de la misma realidad global; que desaparezcan en el olvido aquellos recursos introducidos como fórmula gancho con el único fin de escandalizar o provocar gratuitamente al público burgués y que permanezcan como seña de identidad de la ópera contemporánea los contenidos y puestas en escena que realmente han supuesto un punto de inflexión en el enriquecimiento, desarrollo y evolución del género británico, caracterizado desde sus orígenes por una morfología propia basada en un conjunto de rasgos inalterables que, a pesar de todas las innovaciones vanguardistas, se mantienen intactos en la actualidad.

## **CONCLUSIÓN**





## VII- CONCLUSION

Para poder sintetizar cuáles han sido los principales contextos literarios presentes en el desarrollo de la ópera inglesa, es necesario dejar claro que, como tipología provisional, existen contextos endógenos, o sea influencias provenientes de la literatura nacional, y exógenos, referidos a la antigüedad clásica y a las literaturas extranjeras, aunque esta diferencia metodológica, en el curso de la historia, padece solapamientos y contaminaciones recíprocas. No es casual que la ópera británica haya rendido homenaje a los más grandes autores en su búsqueda de la autenticidad, ni que tantas fuentes literarias se hayan adaptado al lenguaje musical dentro de un amplio abanico donde no faltan numerosas referencias ajenas al ámbito nacional. Sin embargo, no siempre las bases literarias escogidas son grandes éxitos de la literatura universal. A menudo, las obras más ilustres y amadas son sustituidas por obras menos prestigiosas que, en cambio, resultan más dúctiles para el desarrollo musical. Una obra demasiado perfecta no suele ser la más idónea para ser adaptada y, en cambio, un formato imperfecto puede esconder una estructura operística ideal, con situaciones estilizables, rasgos hiperbólicos o sucesos extraordinarios que puedan ser expresados a través de la música.

Pero para llegar a potenciar textos literarios, propios y extranjeros, a través de partituras de calidad, la ópera inglesa necesitó muchos años de intentos fallidos, condicionados por una actitud imitativa que se inició durante la Era Tudor y se prolongó hasta bien entrado el siglo XX, cuando compositores de la talla de Benjamín Britten y libretistas como Wystan Hugh Auden forjaron una verdadera ópera nacional, basada en fuentes adecuadas, convertidas en un todo orgánico cantado de principio a fin.

Italia y Francia, al ser los países iniciadores del género, no necesitaron luchar por la consecución de una escuela de ópera nacional. Por su parte, la ópera alemana, rusa, checa o española, basaron su nacionalismo en mitos, leyendas y folclore popular. En cambio, la ópera inglesa sólo llegó a su definitiva configuración cuando una generación de creadores, implicados en la utilización de un nuevo tipo de libreto de calidad, siguió la magnífica tradición literaria del drama inglés y lo convirtió en seña de identidad de la ópera nacional.

En una primera fase del género, representada casi exclusivamente por las *masques* alegóricas anteriores a la Guerra Civil, las fuentes de inspiración eran fundamentalmente clásicas, protagonizadas por dioses y criaturas mitológicas, influidas por obras renacentistas, como el *Endimion*, de John Lyly, que deambulaban por escenarios fastuosos de imprecisa ambientación. También se incluía música incidental en los dramas isabelinos, jacobeos y carolinos, aunque no configuraba óperas en sentido estricto al no desarrollarse la acción dramática durante su ejecución.

Con la Commonwealth, aparecieron las primeras óperas puritanas inspiradas en fuentes históricas, mientras las aristocráticas *masques* amateurs siguieron representándose bajo disfraz pastoril, en la línea de las *Eglogas* de Virgilio, emuladas por Edmund Spenser, en *The Shepheardes Calendar*; o de *Il pastor Fido* de Guarini, traducido por Richard Fanshawe. Sin embargo, una vez restaurada la monarquía, la influencia francesa se fundió con las formas tradicionales en las semi-operas comerciales de la Restauración, que con su intencionada liviandad pretendían huir de situaciones tan volátiles como las que habían conducido a la Guerra Civil.

En 1640, se estrenó en Venecia la primera ópera comercial de la historia, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, de Claudio Monteverdi, basada en los últimos cantos de *La Odisea*, y poco después, se presentó en Inglaterra la tragedia lírica más emblemática de la Restauración, *Dido and Aeneas*, de Henry Purcell y Nahum Tate. Pero este refinado camino quedó truncado cuando se abrió la puerta a los argumentos barrocos de la *opera seria* a la italiana que transformaron los temas clásicos en argumentos artificiosos, muy distintos a los de las primeras óperas “puras”, de elevada estilización.

En los albores del siglo XVIII, surgieron los primeros intentos por instaurar una ópera vernácula alimentada por modelos clásicos, como el Juicio de Paris adaptado por Congreve, que sirvió de inspiración a los participantes de un emblemático concurso musical. Los temas bucólicos volvieron a los escenarios londinenses influidos por las pastorales de Pope, las óperas serias siguieron determinadas por los artificiosos libretos de Metastasio, las óperas cómicas adoptaron el espíritu del *dramma giocoso* y las sátiras musicales copiaron los argumentos de Molière y Beaumarchais.

Poco a poco, a la inspiración clásica, italiana y francesa se fueron añadiendo la hispana y la oriental. Entre las fuentes españolas destacó la presencia de Cervantes, que tuvo una enorme difusión y una excepcional influencia en la Inglaterra del siglo XVII, donde se tradujo la primera parte del *Quijote*, y se estrenaron algunas comedias de tema quijotesco. Pero a pesar de tan importante repercusión, el *Quijote* siguió siendo, en las Islas, una obra apreciada en un principio sólo en su doble faz irónica y poética, hasta que el profundo componente filosófico de los personajes centrales de la novela fue descubierto.

Durante los siglos XVIII y XIX aumentaron las fuentes hispanas: referidas a Cervantes, determinadas por el nuevo mito emergente de Don Juan, condicionadas por las comedias “de trama española”, o localizadas en escenarios pintorescos donde lo español se convierte en metáfora de erotismo y sexualidad. En este contexto se inscriben, *The Padlock*, basada en *El celoso extremeño*; *The Duenna*, localizada en la fantasiosa Sevilla dieciochesca; *The Libertine* y *Hermann or the Broken Spear*, inspiradas en el emblemático transgresor español; *The Bohemian Girl*, basada en un relato incluido en las *Novelas ejemplares*; y *Maritana*, ambientada en la corte madrileña de Carlos II, con marcado color local.

Por entonces, también surgió un gran número de óperas de inspiración oriental que respondían al deseo de exotismo y evasión, como el *Alladin* de Bishop; la *Nourjahad* de Edward Loder y Samuel Arnold, basada en un relato persa de Frances, madre de Richard Brinsley Sheridan; o la más famosa de las óperas ligeras del tándem Gilbert & Sullivan, *The Mikado*, ambientada en un Japón imaginario como consecuencia del enorme éxito de la exposición japonesa de 1885.

En cuanto a las bases nacionales, sobresale la influencia de Shakespeare, a pesar de la poca habilidad con la que los tratamientos operísticos de sus obras han representado la complejidad psicológica y lingüística del drama original. La moda de las adaptaciones musicales shakespearianas se inició, durante la Restauración, con *Venus and Adonis*, considerada actualmente como la primera verdadera ópera inglesa por espíritu y naturaleza, inspirada en un poema homónimo dedicado a Henry Wriothesley, Earl of Southampton y barón de Tichfield. Al mismo tiempo, aparecieron las primeras versiones no ortodoxas de sus dramas, adaptadas a un público incapaz de comprender la profundidad de la poesía isabelina, ni sus análisis de conciencia. Sin embargo, aunque

para los intelectuales de finales del siglo XVII, Shakespeare era un autor carente de refinamiento que necesitaba de engrandecimiento escénico y soporte musical, sus revisiones fueron determinantes para la utilización posterior de sus obras, adaptadas y modificadas a partir del Segundo Renacimiento Musical Inglés.

Gran parte de la producción operística inglesa del siglo XVIII se basó en fuentes nacionales, sobre todo después de la estancia de Handel en Burlington House, donde conoció a importantes personalidades del mundo de las letras, como Alexander Pope, John Gay y John Hughes. En este sentido las más significativas aportaciones de Handel a la ópera en lengua inglesa tienen raíces nacionales; por ejemplo, su *Acis and Galatea*, está inspirada en las pastorales de Pope y en las traducciones hechas por Dryden de *Las metamorfosis* de Ovidio, con textos de Gay y aportaciones de Hughes; su *Semele* está basada en el drama homónimo de William Congreve, con adiciones de los poemas *Summer* y *Alexis* de Pope; su *Alceste* se basa en un mito clásico revisado por Tobías Smollet; y sus tres canciones para el epílogo del *Comus*, aparecen identificadas con el espíritu general de la obra de Milton. Por otra parte, la huella de Swift y Defoe se dejó ver en la pastoral urbana *The Beggar's Opera* y la influencia de Fielding, en la forma paródica y violenta de describir la realidad.

Algunas óperas burlescas del siglo XVIII tomaron como base literaria fuentes nacionales de origen popular. Así, *The Dragon of Wantley*, de John Frederick Lampe y Henry Carey, está inspirada en balada de Moore y el dragón, incluida en la obra de Thomas Durfey, *Pills to Purge Mellancholy*; y *Thomas and Sally*, de Arne/Bickerstaff, se alimenta de profundas raíces pertenecientes a la tradición popular. En cambio *Love in a Village*, del mismo binomio de autores, tiene como antecedentes remotos el *As you like It* shakesperiano, y como bases literarias cercanas, a Rousseau y Dancourt.

En el siglo XIX, la principal fuente de inspiración endógena se basó en las obras de Walter Scott, más fértiles en suelo europeo que en la misma Gran Bretaña, donde ningún compositor teatral logró adecuar la inspiración melódica a la indudable calidad literaria del original. En este sentido las “Óperas Scott”, marcan la aparición sin complejos de la novela como base musical, aunque ya la narración de George Colman, *Caleb Williams*, había irrumpido tímidamente en el género, convertida por Stephen Storace en la ópera, *The Iron Chest*.

Existe un gran número de piezas musicales menores y diez óperas inglesas de mayor envergadura basadas en las novelas de Scott que ocupan gran parte de la producción del siglo XIX, desde *The Talismán* de Balfe hasta el *Quentin Durward*, de Maclean. No ocurrió lo mismo con las novelas que trataban del conflicto entre autonomía moral responsable frente a reglas pre-establecidas, ni de la lucha de la mujer por conseguir una condición social semejante a la del hombre, inexistentes como tema operístico argumental. Cualquiera de las famosas novelas de las hermanas Brontë podría haberse convertido en un libreto de ópera inglesa, pero no hubo ningún compositor interesado en su realización, quizás porque era más fácil trabajar con argumentos sentimentaloides que con sentimientos profundos.

En cuanto a las almibaradas óperas que componen la trilogía romántica del *Anillo Inglés*, las dos primeras aparecen asociadas al *Irish Literary Revival* por la nacionalidad de sus compositores, Vincent Wallace y Michael Balfe, mientras que la tercera, a pesar de ser obra de un alemán, está inspirada en la novela *The Collegians, or The Colleen Bawn*, de Gerald Griffin, con múltiples referencias al folclore y al paisaje local. Otros autores victorianos se implicaron en propuestas arriesgadas, como John Pyke Hullah, autor de *The Village Coquettes*, única pieza del teatro musical inglés con libreto de

Charles Dickens, que recibió duras críticas y una pobre acogida general. A pesar de su gran fama, Dickens no figura como fuente recurrente de ópera inglesa, con excepción de *Pickwick*, de Albert Coates, *A Tale of Two Cities*, de Arthur Benjamin, *A Christmas Carol*, de Thea Musgrave, y *Miss Donnithorne's Maggot*, de Maxwell Davies, basada en el tema de *Grandes esperanzas*, referido, en clave metafórica, al conflicto entre frustración y enajenación mental.

Durante el período romántico, también surgieron algunas óperas basadas en el personaje de Robin Hood, probablemente influidas por la obra de Joseph Ritson, que convertía al legendario proscrito medieval en un luchador por la libertad. El tema ya había aparecido en algunos *pasticcios* y operetas menores dieciochescas, hasta que, en la segunda mitad del siglo XIX, Alfred Tennyson estrenó *The Forester*, con música incidental de Arthur Sullivan, y Alexander Macfarren compuso su particular *Robin Hood*, con una visión nostálgica del bosque de Sherwood, muy adecuada a los gustos del público romántico, diferente a la *ballad opera* contemporánea sobre el mismo personaje que Michael Tippett adaptó al lenguaje actual.

A principios del siglo XX, las relaciones entre la estética literaria y la musical se estrecharon de tal manera que la ópera inglesa empezó a revalidar su nacionalismo a través del patrimonio literario y no del folclore popular. Así surgieron las primeras óperas inspiradas en Shakespeare después de un largo paréntesis de inexplicable olvido que se había prolongado a lo largo de los siglos XVIII y XIX. En 1925, Holst creó el complicado libreto y la partitura plagada de reminiscencias folclóricas que conforman *At The Boar's Head*, basada en las escenas de taberna del *Henry V*; cuatro años más tarde, después de musicar cinco dramas históricos del genial dramaturgo, Vaughan Williams volvió sobre el mismo tema en *Sir John in Love*; y en los años cincuenta,



Britten compuso *The Rape of Lucretia* y *A Midsummer Night's Dream*. En la actualidad, Shakespeare sigue siendo una importante referencia de óperas vanguardistas, como el *Hamlet* de Humphrey Searle, o *The Tempest* de Thomas Ades.

Entre las óperas modernas alimentadas por fuentes nacionales también figuran: *Pauline*, de Frederic Cowen, inspirada en el drama de Bulwer Lytton, *The Lady of Lyons*; *Beatrice Cenci*, de Bertold Goldsmith, referida al drama romántico homónimo de Percy Bysshe Shelley; y *The Canterbury Pilgrims*, *Much a do a bout Nothing* o *Shamus O'Brian*, de Charles Villiers Stanford, basadas respectivamente en relatos de Chaucer, una comedia de Shakespeare y un poema de ambientación irlandesa del hugonote Joseph Sheridan LeFanu.

Por otra parte, Edward Elgar buscó en la nostalgia del pasado un posible sustituto para paliar la inestabilidad emocional y la desesperanza instalada en la sociedad post-victoriana a través de la ópera *The Spanish Lady*, basada en el drama satírico de Ben Jonson, *The Devil is an Ass*; Vaughan Williams se inspiró en el cancionero popular y en la obra del escritor puritano, John Bunyan, cuyo estilo realista, directo y no exento de humor cautivó al compositor, empeñado en musicar este libro emblemático de espiritualidad; Joseph Holbrook compuso una faraónica trilogía galesa basada en antiguos mitos celtas del *Mabinogion*; y el español Isaac Albéniz, se implicó en la realización de una de las pocas óperas artúricas inglesas, basada en la *Historia Regnum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, con elementos tomados de *La Mort d'Arthur* de Thomas Malory y de *Idylls of the King* de Tennyson.

Pero el estallido de la Gran Guerra frenó este proceso de recuperación hasta que algunos compositores progresistas encontraron sus raíces en fuentes medievales que escondían

un potencial acorde con sus ideales de revolución. En este sentido, Rutland Boughton logró unir en mágica alianza los mitos de Arturo y Oithona; y Alan Bush, concibió la ópera como “algo más que una forma agradable de pasar el tiempo” (“more than a pleasant way to pass the time”).

Durante aquellos confusos años, también aparecieron algunas obras de claro sabor dieciochesco, como *The Critic*, *Pickwick*, *Samuel Pepys*, o *The Duenna*, basada en la obra homónima de Sheridan, adaptada por Roberto Gherard a su propio lenguaje musical. En esta misma línea figura *The Rake's Progress*, de Auden/Stravinsky, inscrita en la larga tradición fáustica que incluye el *Faustus* de Marlowe; y al mismo tiempo influida por una de las comedias más famosas del período, *The School for Scandal* de Sheridan; y por la serie pictórica homónima de William Hogarth.

La interacción entre artistas como Benjamín Britten y Wystan Hugh Auden, contribuyó a modernizar la ópera inglesa a través de una nueva “literatura de libreto” tan válida como la partitura musical. Por otra parte, uno de los mayores méritos de Britten consistió en descubrir el enorme potencial de autores tan dispares como George Crabbe, William Blake, Henry James, Hermann Melville, Lytton Strachey, Guy de Maupassant, John Gay, la Biblia, el ciclo de Chester y, por supuesto, Shakespeare, que gracias a su instinto dramático y a sus magníficos libretistas, se convirtieron en espacios viables de enorme fuerza musical.

Después de Britten, la relevancia de las fuentes se hizo cada mayor gracias a una nueva generación de compositores y libretistas de prestigio, capaces de extraer sus temas de bases literarias, propias y extranjeras, de extraordinaria calidad. Frente a los autores de la primera mitad del siglo XX, que hicieron ópera para sobrevivir, los de fin de siglo

cultivaron el género como una apuesta o concesión dirigida a las elites amenazadas por el extraordinario desarrollo de los productos diseñados para el consumo de masas y por la globalización. Michael Tippett revisó *La Iliada* en *King Priam*; Gordon Crosse se inspiró en Yeats; Nicholas Maw basó su farsa escénica, *One Man Show*, en un relato de Saki; Malcolm Williamson buscó la inspiración caribeña en Graham Greene y Rodney Bennet en Conrad; Stephen Oliver compuso una nueva versión de *The Duchess of Malfi* y una adaptación libre de *Tom Jones*; William Alwyn recurrió al naturalismo de Strindberg, John Saxton se sintió iluminado por Wesker; la pareja formada por Henze/Auden revisitó a Eurípides y Balzac; Maxwell Davies apoyó su *Taverner* en documentos de la época Tudor; John White apeló a Kafka; y Alexander Goehr halló sus raíces en el drama pre-shakespereano *Arden of Feversham*, a su vez basado en las *Chronicles of England, Scotland and Ireland* de Raphael Holinshed.

Con la irrupción de la mujer en el proceso de construcción de la ópera inglesa, las bases literarias se ampliaron aún más. Las inquietudes ecológicas y los nuevos sentimientos de solidaridad multirracial referidos a leyendas indias irrumpieron en *Dawnpath* de Nicola LeFanu. Por otra parte, las fuentes de inspiración oriental se materializaron en *A Night at the Chinese Opera* de Judith Weir, donde se intercala una pieza de teatro chino del siglo XIV, conocida en occidente, gracias a la traducción del jesuita francés Joseph Prémare; otra de sus óperas, *Blonde Eckbert*, está basada en un cuento del alemán, Ludwig Tieck, convertido en ejercicio pre-freudiano de enorme profundidad; mientras que *The Girl of Sand*, de Elena Langer, es una versión moderna del cuento popular ruso, *La Dama de las Nieves*, convertido en alegoría de la insatisfacción femenina.

Algunos compositores fronterizos encontraron su inspiración en autores rusos, como William Walton, que basó *The Bear* en un cuento de Chejov; o en fuentes judías, como

John Casken, que recurrió, en *Golem*, a una leyenda ambientada en la ciudad de Praga, durante el siglo XVI. Por otra parte, Nigel Osborne se inspiró en la poesía de Oskar Panizza y de Boris Pasternak; Harrison Birtwistle volvió los ojos a un poema anónimo del inglés medio transformado hábilmente en el libreto de *Gawain and the Green Knight*; Maxwell Davies revisó la antigua leyenda galesa de la Dama del Lago; el compositor indio afincado en Inglaterra, Param Vir, adaptó a Eurípides; y Jürgen Simpson se acercó, literariamente, a *Esperando a Godot*.

En medio de este crisol de influencias, también se recuperaron nuevas fuentes hispanas que giran en torno a Goya, tratado como símbolo de deformación de la realidad y a los personajes de García Lorca, estilizados a través de la poesía y la sublimación. En este sentido se inscriben, *Terrible Mouth*, de Nigel Osborne, que explora los límites y las relaciones entre canto y palabra hablada a través de las intervenciones del Goya actor, cuya voz va subiendo de tono hasta llegar a la tesitura del Goya cantante; *Facing Goya*, de Michael Nyman, que cuenta como fue encontrado el cuerpo acéfalo de Goya, al abrir su tumba en el cementerio de Burdeos, y como transcurrió la búsqueda posterior del cráneo del pintor; *The Nightingale's to Blame*, de Simon Holt, que convirtió la historia de amor contrariado de *El amor de Don Perlimplín por Belisa en el jardín* en una fina parodia modernista; y *Blood Wedding*, de Nicola LeFanu, que recupera el alma gitana de *Bodas de sangre* con enorme fidelidad.

Entre las novelas convertidas en óperas inglesas contemporáneas figura *Jane Eyre*, de Michael Berkeley, con un libreto en forma de psicodrama, donde las frustraciones vuelven a desarrollarse en la mente de la protagonista con la intensidad de los sueños y la música expresionista aparece totalmente alejada de la corriente sentimental. A ésta se

añaden títulos tan emblemáticos de la narrativa moderna como *La decisión de Sofía*, de William Styron; o *Father Sergius*, de Leon Tolstoy.

Todos estos contextos, tanto endógenos como exógenos, han dado lugar a libretos con toda la dignidad de cualquier manifestación literaria; pero hasta llegar a esta situación el camino fue arduo y difícil. La historia de los libretos de ópera en inglés comienza con nombres tan relevantes como Ben Jonson, Nahum Tate, John Dryden, Thomas Shadwell o John Gay; pero con el auge de la ópera italiana, los libretos quedaron relegados a ser meros vehículos de lucimiento de los cantantes sin el menor atisbo de verosimilitud, hasta que apareció un nuevo lenguaje popular, a medio camino entre la *ballad opera* y la ópera cómica continental.

Poco después, el Romanticismo abandonó la cohabitación pacífica entre libreto y partitura establecida por los creadores del género. Los personajes dolientes o jubilosos de las óperas románticas pronto empezaron a manifestar sus cuitas o alegrías a través de dúos, cuartetos, quintetos, sextetos y concertantes, donde era imposible distinguir lo que cantaban los demás; con masas corales enfrentadas, diálogos hablados y libretos relegados a un segundo lugar.

A partir del Romanticismo tardío se empezaron a crear óperas con mayor continuidad, sin arias que fragmentaran el discurso dramático, lo cual favoreció su calidad; pero fue necesario que se produjera una completa mutación del género para que el oficio de libretista, considerado hasta entonces como una ocupación literaria de poco prestigio, adquiriera relevancia a partir del trabajo de Wystan Hugh Auden, Edward Bond, Ronald Duncan o Edward Morgan Forster, sin olvidar la aportación de William Scwenk Gilbert,

uno de los más ingeniosos escritores de la generación de Oscar Wilde, que con sus ingeniosos libretos colaboró al extraordinario éxito de la ópera ligera.

Entre los aficionados a este género, en apariencia menor, estaba T. S. Eliot, cuya relación con la ópera británica se hizo menos fluida después de negarse a escribir el texto de la obra coral de Michael Tippett, *A Child of our Time*, alegando que en el proceso de fusión entre letra y música el contenido metafórico de las palabras sería inevitablemente “engullido” (“swallowed up”) por la música. Sin embargo, su influencia permaneció para siempre en el género, referida a su verso alegórico y al método “collage” utilizado en *The Waste Land*.

Tippett, como otros compositores ingleses, se dedicó, a partir de entonces, a escribir sus propios libretos que, a veces, solían caer en exceso de ingenuidad; por eso, muchos productores prefirieron recurrir a libretistas profesionales provenientes del campo de la literatura, el cine o la comunicación, capaces de crear historias originales o de adaptar modelos clásicos a un lenguaje a veces conceptual, otras veces realista o cercano al de la comedia musical, con rasgos extremos y despiadados, estilizados y simbólicos, surrealistas y absurdos, exóticos y coloristas, naturalistas y paródicos, pero siempre extrapolables a conflictos y situaciones del presente.

En la actualidad, la relevancia del texto en la ópera es cada vez mayor, en parte, debido a la sobre-titulación traducida, quizás no siempre dentro de la perfección literaria, pero muy eficaz para guiar al espectador y encubrir la dicción defectuosa de muchos cantantes. No obstante, la elevada estilización de muchas óperas dificulta su comprensión, así como la actitud de algunos autores empeñados en crear obras

ambiguas, sujetas a diversas interpretaciones, que sólo pueden ser asimiladas por minorías después de una profunda reflexión.

Sin embargo, en ópera no es conveniente conceder una importancia excesiva al libro, pues en el equilibrio entre texto y partitura está la verdadera perfección del género. En la tradición operística británica, las intervenciones cantadas se alternan con parlamentos hablados y abundante música instrumental, caracterizada por un lenguaje descriptivo o no descriptivo, expresionista o minimalista, tonal o atonal, pero siempre abierto a lo nuevo, muy diferente del lenguaje romántico que prefería estímulos emocionales al artificio intelectual.

En cuanto al carácter de la ópera inglesa, ha variado considerablemente desde la Era Isabelina hasta la actualidad. En el período anterior a la Guerra Civil, las *masques* cortesanas, destinadas a un público elitista, presentaban un carácter simbólico heredado del teatro medieval que intentaba moralizar a través de alegorías referidas a ideas abstractas. En este sentido, las primeras manifestaciones de teatro musical británico se acercan sorprendentemente a muchas óperas contemporáneas, no sólo por la intención de involucrar al público en el drama representado, sino también por ser un espectáculo diseñado para minorías y elites hiper-cultivadas, que presupone un alto nivel por parte del público, capaz de comprender los significados alegóricos, los elementos estilizados y los contenidos metafóricos sometidos a un complejo proceso de intelectualización.

En los años posteriores a la Guerra Civil, el carácter simbólico-alegórico dio paso a la ópera puritana, un producto propagandístico creado durante la república de Cromwell, basado en crónicas históricas que glorificaban la grandeza y supremacía militar del Imperio Británico frente a sus posibles adversarios, entre los que ocupaba un lugar

destacado el Imperio Español. Sin embargo, a pesar de la politización del teatro oficial, durante la Commonwealth, se mantuvieron algunas *masques* muy novedosas, como el *Comus* de Milton que, en lo literario, combinó por primera vez elementos alegóricos tradicionales con elementos pastoriles. Las funciones privadas se siguieron ofreciendo, en grandes mansiones y exclusivos colegios, a un selecto público aristocrático de forma que la ópera inglesa continuó por el doble camino emprendido desde sus inicios: el profesional, sujeto a imperativos políticos; y el amateur, mucho más libre y enriquecedor.

Con la Restauración se recuperó el carácter festivo en forma de semi-óperas, donde confluyen vestigios del drama medieval alegórico, reminiscencias del patrón áulico, influencias del refinamiento galo y rasgos burlescos heredados de la *antimasque*. El carácter patriótico de algunas obras emblemáticas, como *King Arthur*, se reinventó bajo nuevas formulas menos serias y aparecieron las primeras sátiras musicales para caricaturizar, desde la transgresión, algunas conductas humanas reprobables, sobre todo de las clases dirigentes y de las formas teatrales que las sirven.

A lo largo del siglo XVIII, el carácter satírico se apoderó definitivamente de la ópera anglosajona, hasta convertirse en su verdadero motor. La irrupción de *The Beggar's Opera*, de John Gay, como potente revulsivo social, abrió la puerta a todo tipo de sátiras, más o menos corrosivas, que pronto tuvieron que adecuarse, por imperativos políticos, a formas menos explícitas, utilizadas para hacer crítica social. A partir de la restrictiva *Licensing Act* de 1737, la evolución natural de la *ballad ópera* se frenó bruscamente y el teatro satírico quedó limitado a las *comic operas*, donde la música prevalecía sobre el texto, en la línea de la ópera cómica continental.



Durante el período romántico, el carácter burlesco dio paso al melodrama sentimental importado de Francia, y la escena decimonónica se pobló de óperas almibaradas, como las del *Anillo inglés*, basadas en melodías fáciles, diálogos hablados y una marcada tendencia a reprimir las verdaderas emociones de la vida real. El concepto de lo sublime, propio del Romanticismo inglés, desgraciadamente se dio poco en estas óperas victorianas que compartieron escena con: las óperas heroicas basadas en las novelas de Walter Scott; algunas óperas tenebrosas en la línea de la literatura gótica; y las óperas ligeras de Gilbert & Sullivan, caracterizadas por un mensaje satírico expresado a través de una música coherente, impregnada de ingenio sutil.

Algunos compositores noveles reaccionaron ante el auge de la ópera ligera implicándose en un proceso bautizado como Segundo Renacimiento Musical Inglés, que intentaba revisar la tradición a través de un lenguaje simbólico cargado de nuevos significados necesarios para configurar la anhelada ópera inglesa, trascendental y profunda, aunque siempre anclada en la tradición nacional. El camino emprendido por estos creadores fue tan arduo, que muchos tuvieron que emigrar para poder estrenar sus obras en el Continente, mientras los más afortunados lograron representarlas en casa, con la ayuda de meritorias compañías privadas, arriesgándose a pagar, con el fracaso, el *plus* de novedad.

A finales del siglo XIX, el teatro musical británico empezó a recuperar el carácter alegórico perdido gracias a las óperas de Frederick Delius, cuya fuerza no reside en la sucesión de acontecimientos sino en el valor ejemplar que de ellos emana. La tensa espera anterior a la Gran Guerra y la preocupación por el futuro incierto se manifestaron en nuevos contenidos simbólicos, cargados de esperanza y cimentados en la rica raigambre nacional. Poco a poco, la dura realidad empezó a comprometer la idílica

inocencia de la sociedad burguesa y el sentimiento amable de amor al paisaje se empezó a transformar en un hondo sentimiento patriótico, muy arraigado en el pueblo británico.

Pero el cambio más sustancial no se produjo hasta la aparición de una nueva generación de creadores que alcanzó un estilo propio gracias a la figura inclasificable de Benjamín Britten, capaz de recuperar los significados metafísicos e incorporar la ambigüedad de su peculiar espiritualidad al propio contexto social y autobiográfico. A partir de entonces, la ópera británica se hizo cada vez más conceptual, con profusión de obras simbólicas, espirituales, satíricas, poéticas y surrealistas que, a menudo, buscan su carácter en ambientaciones alejadas del contexto nacional.

Una de las más interesantes manifestaciones de la ópera simbólica es la ópera-fábula, presentada como relatos infantiles, probablemente influidos por el éxito de la narración orwelliana, *Rebelión en la granja*, y representada por títulos tan emblemáticos como *Higglety, Pigglety, Pop!*, *Where the Wild Things Are*, *Baa Baa Black Sheep* o *The English Cat*. Con la aparente ingenuidad de estas alegorías, convertidas en vehículo idóneo para expresar mensajes muy elaborados que llegan al público a través del candor y la poesía, se inaugura un nuevo camino para la ópera inglesa, hasta entonces alimentada por elementos mitológicos, fantásticos y legendarios, sin duda eficaces, pero quizás ya agotados por su excesiva utilización.

Estrechamente relacionadas con el carácter simbólico, también irrumpen, en el siglo XX, las óperas surrealistas de algunos autores como Humphrey Searle, Maxwell Davies o Nicholas Maw, que exploran los complejos caminos del subconsciente; las óperas minimalistas de Michael Nyman, basadas en la precariedad de materiales; las óperas-cuento, entre las que figuran, *The Travelling Companion*, de Charles Villiers Stanford,

basada en un relato fantástico de Hans Christian Andersen, o *Rapunzel*, de Brian Easdale, inspirada en un cuento de hadas de los hermanos Grimm; y las óperas-ritual, *The Midsummer Marriage*, de Michael Tippett, o *The Mask of Orpheus*, *Gawain and the Green Knight*, *Punch and Judy* y *The Minotaure*, de Harrison Birtwistle, donde se emplean todo tipo de repeticiones, abundantes marcas escénicas, patrones cíclicos y secuencias intercaladas para detener la acción y provocar una muy planificada asociación mental. En esta línea también figuran las *Church Parables* de Britten, que resultan de la síntesis entre la lentitud ritual de la ópera noh japonesa y la sencilla simbología cristiana del *mystery play* medieval.

En cuanto al carácter patriótico y propagandístico de la ópera inglesa, aparece como resultado de un fuerte nacionalismo que ha generado muchas variaciones sobre el mismo tema. En las *masques* áulicas, se basaba en el diseño fastuoso asociado al poder monárquico; en las óperas puritanas y en las semi-óperas de la Restauración buscaba el desprestigio de las naciones enemigas, en el Romanticismo se apoyaba en el folclore y pintoresquismo local; y en épocas modernas, se centra en la excelencia de las letras británicas para desarrollar un estilo representativo nacional.

Para reforzar el nacionalismo, aparecen los temas históricos, presentes ya desde los tiempos de la Restauración, cuando Purcell y Dryden compusieron su *King Arthur*, primera ópera de tema artúrico que tuvo continuidad, muchos años después, en el *Merlin* de Isaac Albéniz y el ciclo que Rutland Boughton compuso para el Festival de Glastonbury, en 1909. A lo largo de cuatro siglos, muchos personajes de la historia de Inglaterra fueron convertidos en protagonistas de ópera, desde Alfredo el Grande, el rey medieval Enrique II o los egregios hermanos Carlos I y Carlos II, hasta la controvertida

reina Isabel I de la *Gloriana* de Britten, sin olvidar al rey loco Jorge III o al futuro Enrique V, visto a través del Falstaff de Vaughan Williams, Britten y Holst.

Durante el período romántico los temas mitológicos y los argumentos clásicos sufrieron un brusco eclipse ya que se identificaron con la cultura del privilegio que desapareció con la Revolución Francesa. En cambio las necesidades de consolidación nacional exigían otros temas basados en la Edad Media y la leyenda popular. Así, la pastoral, en la que retozaban ninfas y sátiros, se transformó en un elemento folclórico más simbólico que funcional y los temas históricos se extrajeron, fundamentalmente, de las novelas de Walter Scott, cuyos textos de sabor antiguo tenían un valor documental; pero al sustituir las fuentes de inspiración clásica por temas más cercanos al folclore, al pintoresquismo y al sentir popular, la ópera inglesa equivocó su camino durante casi un siglo, hasta que pudo recuperar su mejor tradición literaria de la mano de compositores y libretistas modernos dotados de una nueva sensibilidad.

Pocos años después, el afán historicista se materializó en óperas basadas en personajes reales, como el *Nelson*, de Lennox Berkeley; o se trasladó al Nuevo Mundo para narrar las gestas de algunos personajes revolucionarios, como Simón Bolívar, la esclava Harriet Tubman o la baronesa Pontalba, que lucharon en América por instaurar un mundo mejor.

La ópera histórica tuvo siempre un contenido político, muy presente en los oratorios handelianos, referidos a argumentos bíblicos en curioso paralelismo con situaciones políticas del momento. Pero la acusación de blasfemia escénica que recayó sobre ellos truncó la vida del nuevo género surgido de la inventiva y la estrategia empresarial del Maestro, y los magníficos textos de Newburgh Hamilton, Thomas Boughton, Charles

Jennens, o Thomas Morell, que representaban conflictos de la condición humana con un nuevo significado de síntesis simbólica de gran universalidad, quedaron relegados a una nueva categoría musical.

El camino de exaltación patriótica marcado por los oratorios handelianos fue seguido por obras de corte más popular, como el *Alfred* de Arne, que provocó un brote de fervor patrio, alentado no sólo por el “*Rule Britannia*”, sino también por la inclusión de la canción, “*God Save The Queen*”, convertida a partir de entonces en verdadero himno nacional. Desde sus inicios, la ópera británica se implicó en difundir la cultura de la defensa y exaltar las virtudes nacionales. Las primeras manifestaciones del género se diseñaron para defender las instituciones monárquicas y el régimen imperial, pero pronto se empezaron a utilizar para denunciar las conductas reprobables de los gobernantes; y, en el caso de la ópera ligera para criticar todo lo criticable, en clave de humor.

Poco a poco, el afán de cosmopolitismo e internacionalidad consiguió superar el patriotismo inicial de la ópera inglesa, de forma que las instancias nacionalistas fueron trascendidas por un sentimiento idéntico en todas partes del mundo. En la actualidad, el carácter político permanece inalterable en la ópera británica, pero no referido al antiguo concepto de defensa de las instituciones, sino a sus relaciones con el sexo, el pacifismo, el mesianismo gubernamental, los fundamentalismos religiosos, el control del estado sobre el individuo o el entendimiento multicultural.

Los asuntos religiosos y espirituales también figuran entre los temas favoritos de la ópera nacional, a veces bajo formas alegóricas, como en *The Pilgrim's Progress*, de Vaughan Williams, que describe el camino de iniciación de Christian hasta llegar a la

tierra prometida; o como en *Taverner*, de Maxwell Davies, que representa el acoso psicológico ejercido por los poderes establecidos y la religión, sobre la humanidad. En este sentido también figuran las obras de Britten, *The Rape of Lucretia*, con libreto de Ronald Duncan, muy involucrado en temas de fe, y las *Church Parables*, donde, a través de la cristianización de antiguas formas orientales, se llega a una admirable síntesis cultural.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la espiritualidad trasciende la época para alcanzar su máxima vigencia en algunas óperas contemporáneas que cuestionan la naturaleza del dogma religioso, las relaciones entre empirismo y religiosidad o la peregrinación del hombre en busca de la perfección. Entre ellas: *Caritas* de Robert Saxton, basada en una pieza de Arnold Wesker; *Inquest of Love*, de Jonathan Harvey, inspirada en la obra de Evelyn Underhill y la meditación védica hindú; o *Saint Mary in Egypt*, de John Tavener, con libreto de la madre Thekla, abadesa del monasterio greco ortodoxo de la Asunción.

Junto a estos temas de gran profundidad conceptual conviven adaptaciones de obras clásicas, revisiones literarias, fábulas infantiles, leyendas fantásticas o asuntos de repercusión mediática, expresados en un lenguaje diseñado para sorprender y provocar al espectador burgués. Nuevos temas psicológicos como la violencia, la intolerancia, la guerra de sexos, la soledad del artista o la inadaptación social, han sustituido a los temas de antaño, que giraban en torno a estímulos pasionales, costumbres burguesas, confrontaciones bélicas o la defensa de la identidad nacional.

Entre estos asuntos destaca el tema del individuo al margen de las normas establecidas que ya desde tiempos pasados aparecía en las óperas inglesas a través de personajes

monstruosos, transgresores, o simplemente diferentes al hombre convencional. El enorme poder metafórico de la deformidad fue recuperado por la ópera romántica en forma de gitanos, piratas e hispanos, asociados a la imperfección humana, los valores negativos de un mundo maniqueo y las sensaciones tremendistas que reafirmaban la sensación de bienestar de la sociedad tradicional. También en este punto se inscribe la presencia del demonio en numerosas óperas británicas, como *The Devil to Pay*, *The Devil's Disciple* o *The Devil's Opera*; también en *The Spanish Lady*, inspirada en *The Devil is an Ass*, de Ben Jonson, donde la acción dramática se basa en un pacto con el mismo Belcebú; en *The Rake's Progress*, un moderno *Fausto* con Mefistófeles a la inglesa; en la surrealista *Hell's Angels*, adornada por la presencia simbólica de Satán; y en la parábola de Britten *The Burning Fiery Furnace*, protagonizada por El Tentador.

Con el tiempo, el instinto dramático de Britten, convirtió estos personajes raros y diferentes en molestos *outsiders*, incapaces de compartir sus vidas con el resto de los mortales por diversas circunstancias más que por su propia culpabilidad. A partir de entonces, la ópera contemporánea siguió caracterizándose por la singularidad de sus personajes ambiguos, marginales o monstruosos que actúan como elementos desestabilizadores o metáforas de trasgresión. Es fácil encontrar entes extraordinarios y asombrosos en cualquier manifestación de la cultura británica, pero nunca de forma tan insistente como en la ópera inglesa, con una singularidad que emana de la extrema individualidad de seres tan diferentes como el cíclope Polifemo, el salteador de caminos MacHeath, el gigante leñador Paul Bunyan, la esclava negra Harriet, el hombre de arcilla de Casken, el Minotauro de Birtwistle, o el sirénido que salió del mar.

Por otra parte, la ópera inglesa, heredera del teatro isabelino, se centra en la evolución psicológica de sus personajes para engrandecer una acción dramática escénicamente

más reducida, pero mucho más profunda en el análisis interior. En este sentido sobresalen los personajes femeninos como Dido o Galatea, sacudidos emocionalmente por el dolor y la pasión. Para escenificar la sensualidad, la ópera anglófona tuvo que emplear una serie de recursos intelectuales frente a los emocionales de la ópera continental, de difícil implantación entre los británicos, acostumbrados a no manifestar en público sus sentimientos. Sin embargo, con el paso de los años, y una vez superada la triste etapa del melodrama romántico, la ópera inglesa encontró un erotismo propio basado en los clásicos que se manifiesta en momentos tan sublimes como los cánticos de las hadas de *A Midsummer Night's Dream*; o en el ritmo frenético de la cópula, en *The Rape of Lucretia*, de Britten.

Con el siglo XVIII, se pusieron de moda las implicaciones psicológicas de unos personajes burgueses, condicionados por los matrimonios de conveniencia, las relaciones amorosas “diciembre/mayo”, las preocupaciones económicas o los personajes que se rebelan contra la injusticia social. Pero es a partir del Segundo Renacimiento Musical, cuando la moderna ópera inglesa convierte las incuestionables pasiones románticas en ambiguos comportamientos y afectos encontrados. Sorprende la conducta neurótica de Cressida en la ópera de Walton/Hassal, la naturaleza no definida de los personajes de *The Turn of the Screw*, las complicadas motivaciones de algunos protagonistas de Tippett, o la actitud prepotente de nuevos mitos modernos, como el todopoderoso poeta de *Elegy for Young Lovers*, que sustituye, en la actualidad, al héroe épico y al dios inmortal.

Los conflictos psicológicos se adueñan de la moderna ópera inglesa, sobre todo a raíz de la incorporación de la mujer con su particular forma de enfrentar ilusión y realidad. Desde los inicios del género, las protagonistas femeninas tuvieron una personalidad



muy definida y mayor dimensión dramática que el varón, de manera que en *Venus and Adonis*, *Dido and Eneas* o *Acis and Galatea*, ellas son las verdaderas protagonistas de la acción. Sin embargo, el peso femenino era prácticamente inexistente en la realidad, hasta el punto de que, en los primeros siglos de la ópera inglesa, sólo destacan: las reinas, prostitutas, amantes reales o los personajes mitológicos de ficción. Hubo que esperar a los umbrales del siglo XX para que Ethel Smyth abriera la puerta a una generación de mujeres con una nueva visión de algunos problemas actuales, como la violencia de género, las relaciones devaluadas de pareja, la frustración o la evasión, expresados con grandes dosis de fresca ternura, ironía y sensibilidad

En otro orden de cosas, los temas góticos, que revalorizaron el gusto por lo imaginativo y lo monstruoso, se manifestaron en algunas óperas tenebrosas del período romántico, como *Raymond and Agnes* o *The White Lady*; mientras el nuevo sentimiento de la naturaleza afloró en las óperas fantásticas, *The Night Dancers* o *The Mountain Sylphe*, donde hadas, magos y duendes aparecen como herederos directos de Puck, Titania y Oberón; Próspero, Ariel y Calibán; o Merlín, Philidel y Grimbault.

En cuanto a los temas veristas vinculados al movimiento literario del realismo y el naturalismo francés, que describían situaciones vulgares y aspectos desagradables de la vida, no tuvieron demasiada aceptación en Inglaterra, donde la mentalidad victoriana se empeñaba en subrayar rasgos sentimentaloides frente a las supuestas tragedias de la vida real. No obstante, algunas óperas de la época constituyeron una excepción, como *Petruccio* de Alick Maclean y Sheridan Cross; *Jeanie Deans*, de Hamish MacCunn, basada en la novela homónima de Walter Scott; o *Riders to the Sea*, de Vaughan Williams, inspirada en un violento drama de John Millington Synge.

A partir del siglo XIX, el mar dejó de interesar como escenario de la gloria de Inglaterra para representar la travesía hacia lo desconocido y el deseo de evasión de los estratos más respetables de la sociedad. En este mismo sentido se puede interpretar la incorporación de la noche como metáfora de fantasía y sensualidad, introducida en el teatro inglés por Shakespeare y recuperada para la moderna ópera inglesa por Britten en su *Nocturne* y su revisión de *A Midsummer Night's Dream*. Las inquietudes ecológicas y los nuevos sentimientos de solidaridad multirracial también irrumpieron en la ópera británica junto a temas desaprovechados hasta ahora, como el de la niñez ultrajada, recuperado por la brillante intuición dramática de Britten que convirtió a los niños en inquietantes parábolas de inocencia vulnerada y en metáforas de un futuro prometedor.

Otra fuente temática de indudable interés se centra en las preocupaciones pseudo-científicas reflejadas en óperas como *The Man who Mistook his Wife for a Hat*, de Michael Nyman, que transcurre en la consulta de un neurólogo empeñado en diagnosticar y curar un cambio en la mente de un cantante de lo representativo a lo abstracto; o en *Hell's Angels* y *The Piano Tuner*, de Nigel Osborne, que abordan, respectivamente, el problema del SIDA en paralelo con la sífilis y las posibilidades terapéuticas de la música para lograr un mundo mejor.

Relacionadas con este grupo, aparecen algunas óperas futuristas y de ciencia ficción, como *The Handmaid's Tale*, basada en una novela de Margaret Atwood ambientada en la república fundamentalista de Gilead (antiguos Estados Unidos de América) que ha limitado la libertad de las mujeres con una rígida jerarquía social; *1984*, de Lorin Maazel, basada en la novela de George Orwell sobre el *Big Brother* y *The Roswell Incident*, de Jonathan Dove, inspirada en un confuso hecho ocurrido cuando las fuerzas

aéreas norteamericanas encontraron los supuestos cadáveres de unos extraterrestres dentro de una nave espacial.

Hasta llegar a las desconcertantes ambientaciones de la ópera actual, la ópera inglesa ha recorrido un largo camino, que se inició en el siglo XVII con las localizaciones idílicas situadas en el mundo pastoril, de un sabor propio inalterable para siempre en la literatura nacional. La mayoría de las piezas de carácter alegórico, patriótico o satírico del teatro musical británico, se siguieron presentando bajo este disfraz bucólico, hasta que la ambientación se trasladó a mundos lejanos localizados en el exótico oriente o en escenarios hispanos que respondían a las exigencias de nuevas épocas y a la sensibilidad del público romántico inglés.

En cuanto a las localizaciones americanas, muy frecuentes en la ópera anglo-sajona, ya en el siglo XVII, Davenant inició la travesía con sus conferencias-recitales situadas en Panama y Perú; algunos años después Purcell trasladó los refinamientos propios de las cortes europeas al reino de Montezuma; John Gay localizó su segunda *ballad opera*, *Polly*, en las colonias de ultramar; Stephen Storace, compuso *The Cherokee*, primera ópera *western* de la historia; y Vincent Wallace trivializó la historia de Pocahontas en *The Desert Flower*.

Con el tiempo, la corriente operística integradora derivó en el *Petruccio* mejicano de Maclean, *The Beach of Falesá* de Alun Hoddinott, la *Trilogía racial* de Delius, las obras de inspiración hindú de Edgar Bainton o Gustave Holst, las óperas caribeñas de la segunda mitad del siglo XX, el mito norte-americano representado por *Paul Bunyan*; y, más recientemente, las obras sobre temas de indios o negros americanos de las compositoras contemporáneas, Thea Musgrave y Nicola LeFanu, que con una

sensibilidad especial recuperaron historias ambientadas en mundos lejanos con un vago sentimiento post-colonial.

Si la ópera del siglo XVII potenció lo alegórico; la del XVIII, lo satírico; y la del XIX, lo emocional, la producción operística contemporánea se caracteriza por situaciones extremas expuestas a través de una total heterogeneidad de materiales, expresados con nuevas propuestas y espacios en continua mutación. La novedad de la ópera contemporánea radica, no tanto en la partitura, sino en el contenido literario de la obra, reforzado por una música coherente y de calidad. En este sentido se acerca al séptimo arte, cuyas bandas sonoras, aunque no son lo más relevante del conjunto, son fundamentales para conseguir un resultado total.

Junto a las óperas complejas, dirigidas a un público elitista capaz de captar los mensajes simbólicos aparecen otras piezas más cercanas al gran público, que unen a una indudable calidad artística el impacto comercial. Algunos jóvenes compositores se han sumado en los últimos años al imparable proceso de retar a las audiencias tradicionales con obras desconcertantes inspiradas en asuntos mediáticos de gran actualidad. En este sentido se inscriben las óperas que tratan de episodios inexplicables, de leyendas urbanas, de personajes mediáticos o del mundo de *lo fashion*, ambientadas en escenarios tan impactantes como un aeropuerto internacional, un centro comercial o un edificio emblemático de la gran ciudad. Muy pocas de estas representaciones vanguardistas pueden ser consideradas “óperas puras”, pues trascienden el género y se convierten en experiencias dramáticas de teatro total, propias de un momento de culturas supranacionales de ruptura y de indecisión, que combinan todas las artes y han ido comiendo terreno a la literatura tradicional, con la misma fuerza del cine, el teatro hablado o la televisión.

A pesar de la impresión generalizada de que en la actualidad existe una crisis general en el sector operístico, numerosos indicadores desmienten un análisis de este tipo, al menos en el contexto británico. La mayor parte de los teatros y festivales ingleses son ejemplo de una creación vivificante, que resulta casi imposible de seguir, materializada en numerosas óperas escritas por compositores muchas veces adelantados a su propio tiempo, obligados a dosificar la dificultad de su lenguaje destinado a un hombre nuevo, deseoso de comprender los mensajes implícitos y de situar la intención del autor.

Sin embargo, aunque aparentemente rompedora y vanguardista, la ópera inglesa actual no es tan diferente a la que se había hecho hasta ahora. Si bien es cierto que a partir del siglo XIX se han ido añadiendo nuevos temas, nuevas ambientaciones y nuevas fuentes de inspiración, la ópera británica ha seguido buscando su esencia a través de la cultura y la idiosincrasia nacional, apostando por la continuidad de un estilo propio, que, lejos de reconstruir fragmentos del pasado, se apoya, de cara al futuro, en ciertos rasgos inalterables, como el interés por la individualidad del ser distinto que osa salirse de lo estipulado, la presencia de la sátira corrosiva, la profundidad psicológica de sus personajes, la persistencia de la alegoría simbólica y la revisión de sus bases literarias como seña de identidad.

Así, cuando Vaughan Williams quiere incluir en *Sir John in Love* elementos destinados a acentuar la esencia nacional, no recurre a melodías tradicionales o a pinceladas folclóricas, sino a textos de viejo sabor antiguo de autores como Campion, Jonson, Sidney o Udall. Lo mismo ocurre en el *Nocturne* de Britten, o incluso en óperas ambientadas fuera del contexto británico, como *Beatrice Cenci* o *The Midsummer Marriage*, reforzadas con versos de Shelley y Yeats.

La historia de cuatro siglos de ópera inglesa, plagada de vacilaciones, esfuerzos interrumpidos y fracasos, es la historia de la lucha entre un estilo foráneo impuesto por las clases altas y un estilo basado en la propia tradición. Comenzó cuando el poeta laureado Davenant obtuvo una patente del rey Carlos I para producir drama hablado, ópera y ballet; pero la Guerra Civil frenó el proyecto, que regresó bajo otras coordenadas, durante la Restauración.

El gobierno de la reina Ana presenció la instauración de la ópera italiana en el aristocrático Haymarket de Londres, que, pesar del éxito de la alternativa *ballad opera* y de la ópera cómica continental, mantuvo, durante más de doscientos años, el monopolio de la *opera seria*, junto al Covent Garden Royal Italian Opera House. En estos coliseos, apenas se programaba ópera inglesa, con excepción del período de guerra, durante el cual resultaba imposible importar cantantes y compañías extranjeras. Sin embargo, una vez restablecida la paz, la ópera nacional británica pareció volver al *statu quo* anterior, hasta que, la noche del estreno de *Peter Grimes*, de Britten, por fin, todo cambió.

La historia de la ópera inglesa es también la historia de la financiación del teatro musical británico a través de dos caminos: el amateur y el profesional. Al primero pertenecen las aristocráticas *masques* y, más recientemente, el sentido de participación general con el que se mantuvo alta la moral del pueblo inglés después de la Segunda Guerra Mundial. Al segundo pertenecen las obras producidas por los empresarios profesionales que, a partir de Killigrew y Davenant, programaron un teatro musical, a veces comercialmente inseguro, en una nación en la que el drama poético había llegado a las más altas cotas de perfección.

Entre las causas que explican por qué los ingleses tardaron tanto en desarrollar una escuela de ópera inglesa, podría figurar la excesiva exteriorización del alma nacional por motivos políticos frente a una verdadera proyección interior; la ausencia de apoyo institucional, hasta después de la Segunda Guerra Mundial; las difíciles relaciones entre público y creador; la reticencia a aceptar una serie de convenciones teatrales en el país del drama hablado; la censura, tanto religiosa como política; el excesivo pudor británico para manifestar emociones en público; y, en última instancia, los criterios dispares entre compositor y libretista en cuanto a planificación.

También es necesario considerar la dificultad añadida que supone el convertir en frases musicales el largo decasílabo del *english blank verse* o el *heroic couplet*, así como la abundancia de consonantes y las muchas variantes vocálicas que entorpecen la escritura operística en inglés. No obstante, este idioma, aunque carece de la suave vocalización de la italiana, el brillo de la española y la precisión de la francesa o alemana, puede ser una lengua perfectamente apta para la expresión musical, como lo prueba la coherencia entre texto y partitura de los oratorios, algunas ejemplares manifestaciones de ópera ligera y las excelentes manifestaciones de ópera actual.

Para finalizar, podría decirse que la historia de los contextos literarios de la ópera inglesa resulta determinante para entender la evolución de un género artístico autónomo de la mayor importancia en el conjunto de las artes. Sin embargo, en sentido contrario, la presencia de los textos del teatro lírico aparece cómo algo secundario o insignificante en las historias de la literatura, cuando es evidente que la literatura operística constituye una parte relevante de la historia literaria mundial. Concretamente, la nueva naturaleza de la relevante ópera inglesa moderna, auténtico referente mundial, se fundamenta en la

calidad literaria de sus textos y en la solvencia dramática que, desde los tiempos de Shakespeare, caracterizó al teatro inglés.

Entre los desconocedores de la ópera inglesa, algunos piensan que su historia se reduce a una serie de intentos frustrados enmarcados por las figuras de Henry Purcell, en el siglo XVII, y Benjamin Britten, en el XX. En efecto, la historia de la ópera inglesa aparece marcada por la aparición de Purcell como máximo representante de la estética de la Restauración; la emblemática irrupción de *The Beggar's Opera* frente al dominio de la ópera italianizante y, finalmente, la aparición de Britten como culminación de un largo proceso. Sin embargo, no debe olvidarse a tantos otros compositores y libretistas implicados en la formación de una escuela de ópera nacional que supieron reconocer el carácter del pueblo británico, no sólo en el folclore popular, sino también en su larga tradición literaria, de probada calidad.

Para reforzar esta tesis se ha establecido una relación de casi trescientas obras de teatro musical británico, clasificadas según sus fuentes, carácter, temas y ambientación. Aunque el catálogo no puede ser exhaustivo, es seguro que a través de esta colección de obra se establecen criterios representativos que permiten apreciar como, con el paso de los años, el género se ha ido forjando, la actitud imitativa se ha ido disipando, las influencias se han ido asimilando y las bases literarias se han ido revalorizando hasta llegar al gran abanico de posibilidades que representa la pujante ópera inglesa actual, ecléctica, cosmopolita y global, sin perder nunca la personalidad propia basada en su literatura y tradición nacional.



## VIII- CLASIFICACIÓN DEL CONJUNTO DE ÓPERAS ANALIZADAS

No hay un sistema estable para la clasificación final de las óperas inglesas que pueden agruparse atendiendo a distintos aspectos. Aquí, aparecen ordenadas según la fuente de inspiración, el carácter, el tema, y la ambientación que prevalece en cada una de ellas, pero, en muchos casos, estas categorías pueden solaparse en una misma pieza. Por ejemplo, aunque en *Acis* y *Galatea* predomina el carácter idílico sobre el alegórico gracias al disfraz pastoril, la obra se puede describir con ambas caracterizaciones.

<p style="text-align: center;"><b>SIGLO XVII</b></p> <p style="text-align: center;"><b>ANTERIOR A LA GUERRA CIVIL</b></p> <p>A) FUENTES:</p> <p style="padding-left: 40px;"><u>Clásicas:</u> <i>Masques</i> isabelinas, jacobeanas, carolinas.</p> <p style="padding-left: 40px;"><u>Británicas:</u> Música incidental.</p>
<p>B) CARÁCTER:</p> <p style="padding-left: 40px;"><u>Simbólico-alegórico:</u> <i>Masques</i> isabelinas, jacobeanas, carolinas.</p> <p style="padding-left: 40px;"><u>Mágico:</u> <i>Macbeth</i>. Música incidental.</p>
<p>C) TEMAS:</p> <p style="padding-left: 40px;"><u>Políticos, mitológicos, fantásticos (bajo disfraz pastoril):</u> <i>Masques</i> isabelinas, jacobeanas, carolinas.</p>
<p>D) AMBIENTACIÓN:</p> <p style="padding-left: 40px;"><u>Imprecisa</u> : (en escenarios fastuosos). <i>Masques</i> isabelinas, jacobeanas, carolinas.</p>

## COMMONWEALTH

### A) FUENTES:

Británicas: *Histoire of the Turkes. The Cruelty of Spaniards in Peru. The History of Francis Drake. Comus.*

Clásicas: *The Contention of Ajax and Ulysses. Calisto. Cupid and Death. The First Dayes Entertainment at Rutland House by Declamations and Musik after the Manner of the Ancients.*

### B) CARÁCTER:

Simbólico-alegórico: *Comus. The Royal Slave. Cupid and Death. The Contention of Ajax and Ulysses. Calisto.*

Propagandístico: *The First Dayes Entertainment at Rutland House By Declamations and Musik after the Manner of the Ancients. The Siege of Rhodes. Histoire of the Turkes. The Cruelty of Spaniards in Peru. The History of Francis Drake.*

### C) TEMAS:

Históricos: *The First Dayes Entertainment at Rutland House by Declamations and Musik after the Manner of the Ancients. The Siege of Rhodes. Histoire of the Turkes.*

*The Cruelty of Spaniards in Peru. The History of Francis Drake.*

Mitos y leyendas (bajo disfraz pastoril): *Cupid and Death.*

Fantásticos: (bajo disfraz pastoril) *Comus.*

### D) AMBIENTACIÓN:

Nacional: *Comus.*

Antigüedad clásica: *The Contention of Ajax and Ulysses. Calisto. Cupid and Death. The First Dayes Entertainment at Rutland House by Declamations and Musik after the Manner of the Ancients.*

Nuevo Mundo: *The Cruelty of Spaniards in Peru. The History of Francis Drake.*

Oriental: *Histoire of the Turkes.*

## RESTAURACIÓN

### A) FUENTES:

Británicas: *Albion and Albanus. The Tempest. The Fairy Queen. Venus and Adonis. King Arthur. Dioclesian. The Mock Tempest. The Rehearsal. The Slighted Maid. The Indian Queen. Bonduca. Timon of Athens.*  
Hispanas: *The Comical History of Don Quixote.*  
Clásicas: *Dido and Aeneas.*  
Francesas: *Psyche.*

### B) CARÁCTER:

Simbólico-alegórico: *Psyche. Albion and Albanus.*  
Mágico: *The Tempest. The Fairy Queen.*  
Idílico: *Venus and Adonis.*  
Patriótico: *King Arthur. Bonduca.*  
Satírico: *The Rehearsal. The Slighted Maid. The Mock Tempest. Psyche Debauch 'd. The Comical History of Don Quixote.*  
Trágico: *Dido and Aeneas. Timon of Athens.*  
Heroico: *Dioclesian.*  
Propagandístico: *The Indian Queen.*

### C) TEMAS:

Históricos: *Albion and Albanus. Dioclesian. King Arthur. Bonduca. The Indian Queen. Dido and Aeneas. Timon of Athens.*  
Fantásticos: *The Tempest. The Fairy Queen.*  
Mitos y leyendas: *Psyche. Venus and Adonis.*  
Paródicos: *The Rehearsal The Slighted Maid, The Mock Tempest. Psyche Debauch 'd. The Comical History of Don Quixote.*

### D) AMBIENTACIÓN:

Nacional: *Albion and Albanus. King Arthur. The Slighted Maid. The Mock Tempest. Psyche Debauch 'd. Bonduca. Dioclesian. The Rehearsal. The Comical History of Don Quixote.*  
Antigüedad clásica: *Psyche. Venus and Adonis. Dido and Aeneas. The Fairy Queen. Timon of Athens.*  
Nuevo Mundo: *The Tempest. The Indian Queen.*  
Oriental: *masque del jardín chino (The Fairy Queen).*

## SIGLO XVIII

### A) FUENTES:

Británicas: *The Beggar's Opera*. *Polly*. *The Dragon of Wantley*.

*The Opera of Operas, or Tom Thumb, the Great*. *Comus*.

*Thomas and Sally*. *Love in a Village*. *Love in the City*.

*Lionel and Clarissa*. . *The Recruiting Officer*. *The Duenna*.

*Rosamond*. *Caractacus*. *Britannia*. *Alfred*. *Eliza*.

Oratorios Patrióticos. *The Fairy Prince*. *Robin Hood*.

*No Song, No Supper*. *The Haunted Tower*. *The Cherokee*.

Clásicas: *The Judgement of Paris*. *Achilles in Petticoat*. *Acis and Galatea*.

*Dido, Queen of Cartague*. *Callypso and Tellemachus*. *Alcestes*.

*The Ephesian Matron*. *Hercules*.

Hispanas: *The Padlock*. *Rosina*. *The Squire Badger*.

Orientales: *Mahmoud*. *The Siege of Belgrade*. Oratorios bíblicos.

Italianas: *The Maid the Mistress*. *Artaxerxes*. *Arsinoe*. *Almahide*.

### B) CARÁCTER:

Alegórico: *Judgement of Paris*. *Comus*. *Alceste*.

Patriótico: *Rosamond*. Oratorios. *Brittania*. *Alfred*. *Caractacus*. *Eliza*.

Satírico: *The Beggar's Opera*. *Polly*. *The Dragon of Wantley*.

*Thomas and Sally*. *The Squire Badger*. *The Padlock*.

*The Opera of Operas, or Tom Thumb the Great*. *Lionel and Clarissa*.

*Achilles in Petticoat*. *Love in a Village*. *Love in the City*. *The Duenna*.

*The Ephesian Matron*. *The Maid the Mistress*. *The Recruiting Officer*.

Heroico: *Arsinoe*. *Almahide*. *Hercules*. *Artaxerxes*.

*The Siege of Belgrade*.

Mágico: *The Fairy Prince*.

Pintoresco: *Robin Hood*. *Rosina*. *No Song, No Supper*.

Idílico: *Acis and Galatea*. *Callypso and Telemachus*.

Tenebroso: *The Haunted Tower*.

Trágico: *Dido, Queen of Cartague*.

Exótico: *The Cherokee*. *Mahmoud*.

C) TEMAS:

Paródicos: *The Beggar's Opera*. *Polly*. *The Dragon of Wantley*.

*The Opera of Operas, or Tom Thumb, the Great*.

*Achilles in Petticoat*. *The Maid the Mistress*. *The Squire Badger*.

*The Ephesian Matron*. *The Recruiting Officer*.

Psicológico-Sociológicos: *The Duenna*. *The Padlock*.

*The Maid of the Mill*. *Lionel and Clarissa*. *Thomas and Sally*.

*Love in a Village*. *Love in the City*.

Mitos y leyendas: *Judgement of Paris*. *Alceste*. *Hercules*. *Robin Hood*.

*Acis and Galatea*. *Callypso and Tellemachus*.

Históricos: *Rosamond*. *Britannia*. *Alfred*. *Eliza*. *Caractacus*.

*Artaxerxes*. Oratorios handelianos. *Arsinoe*. *Almahide*.

*Dido Queen of Cartague*. *The Siege of Belgrade*.

Fantásticos: *The Fairy Prince*.

Bíblicos: Oratorios handelianos.

Folclóricos: *Rosina*. *No Song, No Supper*.

Góticos: *The Haunted Tower*.

Lejanos: *Mahmoud*. *The Cherokee*.

D) AMBIENTACION:

Nacional: *The Beggar's Opera*. *The Dragon of Wantley*. *Caractacus*.

*Thomas and Sally*. *Love in a Village*. *Love in the City*. *Oberon*.

*Rosamond*. *Comus*. *The Padlock*. *Lionel and Clarissa*.

*The Opera of Operas, or Tom Thumb the Great*.

*The Recruiting Officer*. *The Squire Badger*. *Britannia*. *Alfred*.

*Eliza*. *The Fairy Prince*. *The Maid the Mistress*. *Robin Hood*.

*No Song, no Supper*. *The Haunted Tower*.

Española: *The Duenna*. *Rosina*.

Nuevo Mundo: *Polly*. *The Cherokee*.

Oriental: Oratorios bíblicos. *Mahmoud*. *The Siege of Belgrade*.

*Artaxerxes*. *Arsinoe*. *Almahide*.

Antigüedad clásica: *Acis and Galatea*. *Callypso and Tellemachus*.

*Dido, Queen of Catague*. *The Judgement of Paris*. *Alcestes*.

*Achilles in Petticoat*. *The Ephesian Matron*.

## SIGLO XIX

### A) FUENTES:

Británicas: *Oberon. Matilda of Hungary. The Gathering of the Clans. The Spectre Knight. The Talisman. Peveril of the Peak. Amy Robsard. Quentin Durward. Shamus O'brian. A Tale of Mystery. The Amber Witch. Cox and Box. Trial by Jury. HMS Pinafore. Pirates of Penzance. Ivanhoe. Patience. Princess Ida. The Yeomen. Iolanthe. Ruddigore. Jeanie Deans. Robin Hood. Canterbury Pilgrims. The Village Coquettes. Pauline. The Lilly of Killarney. A Tale of Mystery. Raymond and Agnes.*  
Orientales: *Alladin. Nourjahad. Harold. The Mikado.*  
Hispanas: *The Bohemian Girl. Maritana. The Broken Spear.*  
Clásicas: *Thespis.*  
Americanas: *The Magic Fountain. Koanga.*  
Escandinavas: *Irmelin.*  
Alemanas: *A Village Romeo and Juliet. Thorgrim. Lurline.*  
Francesas: *The Night Dancers. The Mountain Sylphe. The Dessert Flower. Colomba.*

### B) CARÁCTER:

Sentimental: *The Bohemian Girl. Maritana. The Lilly of Killarney. Matilda of Hungary.*  
Mágico: *The Mountain Sylphe. The Night Dancers. Oberon. Lurline.*  
Heroico: *The Gathering of the Clans. The Spectre Knight. The Talisman.*  
Tenebroso: *Raymond and Agnes. The White Lady. A Tale of Mystery. The Amber Witch.*  
Simbólico: *A Village Romeo and Juliet.*  
Pintoresco: *Robin Hood. The Village Coquettes. The Canterbury Pilgrims.*  
Satírico: *Cox and Box. Thespis. Trial by Jury. The Sorcerer. HMS Pinafore. Patience. Iolanthe. Princess Ida. The Mikado. Ruddigore. Grand Duke. The Yeomen of the Guard. Gondoliers. Utopia. Pirates of Penzance.*  
Trágico: *Amy Robsard. Hermann or the Broken Spear. Pauline.*  
Patriótico: *Shamus O'Brian.*  
Exótico: *Alladin. Nourjahad. Esmeralda. Nadesha. Nordisa. Colomba. The Dessert Flower. Irmelin. The Magic Fountain. Koanga.*

### C) TEMAS

Históricos: *The Gathering of the Clans. The Spectre Knight.*

*Peveril of the Peak. Quentin Durward. Ivanhoe. Harold.*

*Shamus O'brian. Amy Robsard. Pauline. The Dessert Flower.*

Melodramáticos: *A Tale of Mystery. The Bohemian Girl. Maritana.*

*The Lilly of Killarney. Matilda of Hungary.*

Paródicos: *Cox and Box. Trial by Jury. The Sorcerer. HMS Pinafore.*

*Pirates of Penzance. Patience. Princess Ida. The Yeomen.*

Mitos y leyendas: *Thespis. The Broken Spear. The Amber Witch. Lurline.*  
*Robin Hood.*

Fantásticos: *The Night Dancers. The Mountain Sylphe. Oberon. Iolanthe.*

Lejanos: *The Talisman. Mikado. Gondoliers. Grand Duke. Alladin.*

*Nourjahad. Esmeralda. Nadesha. Irmelin. Nordisa. Colomba.*

Integración Multirracial: *The Magic Fountain. Koanga.*

*A Village Romeo and Juliet.*

Góticos: *Raymond and Agnes. Ruddigore.*

Veristas: *Petruccio, Jeanie Deans.*

Folclóricos: *The Village Coquettes. The Canterbury Pilgrims.*

### D) AMBIENTACIÓN:

Nacional: *A Tale of Mystery. The Gathering of the Clans. Oberon.*

*Amy Robsard. Peveril of the Peak. Ivanhoe. Raymond and Agnes.*

*Shamus O'brian. A Tale of Mystery. Cox and Box. Trial by Jury.*

*HMS Pinafore. Pirates of Penzance. Patience. Princess Ida.*

*The Yeomen of the Guard. Iolanthe. Robin Hood. Pauline.*

*Ruddigore. Jeanie Deans. The Canterbury Pilgrims.*

*The Village Coquettes. The Lilly of Killarney. The Mountain Sylphe.*

*The Night Dancers. The Amber Witch. The Spectre Knight.*

Francesa: *Quentin Durward. Esmeralda. Harold.*

Oriental: *The Talisman. Mikado. Alladin. Nourjahad.*

Polaca: *The Bohemian Girl.*

Española: *Maritana.*

Escandinava: *Nordisa. Irmelin.*

Nuevo Mundo: *Petruccio. The Magic Fountain. Koanga. The Dessert Flower.*

Germánica: *The Broken Spear. Thorgrim. A Village Romeo and Juliet. Lurline.*

Rusa: *Nadesha.*

Italiana: *Colomba. Dante and Beatrice.*

Húngara: *Matilda of Hungary.*

## SIGLO XX

### A) FUENTES:

Británicas: *Merlin. Birth of Arthur. At the Boars Head. Wat Tyler. Westward Ho. Sir John in Love. Bethlehem. Trilogía Galesa. The Corn King. The Spanish Lady. The Beach of Falesá. The Critic. Pickwick. The Rake's Progress. Hugh the Drover. A Tale of Two Cities. Nelson. Beatrice Cenci. The Duenna. The Pilgrim's Progress.*

Francesas: *Don Juan de Mañara.*

Alemanas: *The Perfect Fool. Rapunzel.*

Orientales: *Savitry. The Pearl Tree.*

Clásicas: *Riders to the Sea. The Olympians. Troilus and Cressida. The Midsummer Marriage.*

Populares: *The Wandering Scholar. The Boatswaine's Mate. The Wreckers.*

Escandinavas: *The Travelling Companion.*

Cosmopolitas: *Façade.*

### B) CARÁCTER:

Satírico: *The Spanish Lady. The Wandering Scholar. Westward Ho. The Perfect Fool. The Duenna. The Olympians. The Critic. The Rake's Progress. Boatswaine's Mate. Pickwick.*

Simbólico: *Savitry. The Immortal Hour. Bethlehem. The Pearl Tree. The Midsummer Marriage.*

Espiritual: *The Pilgrim's Progress.*

Sentimental: *Hugh the Drover.*

Heroico: *The Birth of Arthur.*

Mágico: *Trilogía Galesa. The Corn King. The Travelling Companion. Merlin. Rapunzel.*

Festivo: *At the Boars Head. Sir John in Love. Façade.*

Trágico: *Riders to the Sea. The Wreckers. Don Juan de Mañara. Troilus and Cressida. Beatrice Cenci. The Beach of Falesá.*

Político: *A Tale of Two Cities. Wat Tyler. Nelson.*



C) TEMAS:

Paródicos: *The Spanish Lady. The Wandering Scholar. The Perfect Fool. The Duenna. The Rake's Progress. Façade.*

Simbólicos: *The Midsummer Marriage.*

Mitos y leyendas: *The Olympians. Don Juan de Mañara. The Corn King. Trilogía Galesa.*

Épico-religiosos: *Pilgrim's Progress.*

Filosóficos: *Savitry. The Immortal Hour.*

Históricos: *Hugh the Drover. Merlin. Birth of Arthur. At the Boars Head. The Critic. Pickwick. A Tale of Two Cities. Nelson. Wat Tyler.*

*Beatrice Cenci. Troilus and Cressida. Sir John in Love.*

Fantásticos: *The Pearl Tree. The Travelling Companion. Rapunzel.*

Costumbristas: *Boatswaine's Mate. Riders to the Sea. The Wreckers. The Beach of Falesá.*

Bíblicos: *Bethlehem.*

D) AMBIENTACIÓN:

Nacional: *The Spanish Lady. Hugh the Drover. The Critic. Pickwick. The Birth of Arthur. At the Boars Head. Sir John in Love.*

*Trilogía Galesa. Merlin. The Wrecker. The Corn King. Wat Tyler.*

*Boatswaine's Mate. The Wandering Scholar. The Rake's Progress*

*Riders to the Sea. The Pilgrim's Progress. The Travelling Companion*

Española: *The Duenna. Don Juan de Mañara.*

Antigüedad clásica: *The Olympians. Troilus and Cressida. The Midsummer Marriage.*

Medieval: *Rapunzel. The Perfect Fool.*

Oriental: *Savitry. The Pearl Tree. Bethlehem.*

Italiana: *Beatrice Cenci*

Francesa (Londres-París): *A Tale of Two Cities.*

Cosmopolita: *Façade*

Mares del sur: *The Beach of Falesá.*

## BRITTEN

### A) FUENTES:

Británicas: *Paul Bunyan. Peter Grimes. The Rape of Lucretia. Billy Budd. Gloriana. The Turn of the Screw. A Midsummer Night's Dream. Owen Windgrave. The Beggar's Opera. The Little Sweep.*  
Francesa: *Albert Herring*  
Orientales: *Church Parables.*  
Alemanas: *Death in Venice*

### B) CARÁCTER:

Satírico: *Albert Herring. The Beggar's Opera.*  
Mágico: *Paul Bunyan. A Midsummer Night's Dream.*  
Trágico: *Peter Grimes. The Rape of Lucretia. Death in Venice. Billy Budd.*  
Político: *Gloriana. Owen Windgrave.*  
Órfico: *The Turn of the Screw.*  
Espiritual: *Noye's Fludd, Church Parables.*

### C) TEMAS:

Paródicos: *The Beggar's Opera.*  
Psicológicos-Sociológicos: *Peter Grimes. Owen Windgrave. Death in Venice.*  
Fantásticos: *A Midsummer Night's Dream.*  
Religiosos: *Noye's Fludd. The Rape of Lucretia. Curlew River.*  
Mitos y leyendas: *Paul Bunyan.*  
Históricos: *Billy Budd. Gloriana.*  
Costumbristas: *Albert Herring. Let's Make an Opera (The Little Sweep)*  
Bíblicos: *Noye's Fludd. The Fiery Furnace. The Prodigal Son.*  
Tenebrosos: *The Turn of the Screw*

### D) AMBIENTACIÓN:

Nacional: *Peter Grimes. Albert Herring. The Little Sweep. Billy Budd. Gloriana. The Turn of the Screw. A Midsummer Night's Dream. Owen Windgrave. The Beggar's Opera. The Turn of the Screw.*  
Americana: *Paul Bunyan.*  
Antigüedad clásica: *The Rape of Lucretia. Noye's Fludd. A Midsummer Night's Dream.*  
Oriental: *Church Parables.*  
Italiana: *Death in Venice.*

## ÓPERA CONTEMPORÁNEA

### A) FUENTES:

Británicas: *Hamlet. The Mines of Sulphure. A Penny for a Song.*

*The Wildman. Potter Thomson. Purgatory. The Wheel of the World.*

*One Man Show. The Rising of the Moon. The Violins of Saint Jacques.*

*The Ice Break. The Knot Garden. The Duchess of Malfi. Arden must die.*

*Elegy for Young Lovers. We come to the River. Taverner. Victory.*

*Miss Donithorne's Maggot. Eight Songs for a Mad King. Caritas.*

*The Martyrdom of St. Magnus. The Lighthouse. N° 11 Bus.*

*Resurrection. The Man who Mistook his Wife for a Hat. Tom Jones.*

*Mary Queen of Scots. The Vanishing Bridegroom. Hey Persephone!*

*Higglety, Pigglety, Pop! Where the Wild things are. Baa Baa Black Sheep.*

*Timon of Athens. Gawain and the Green Knight. The Doctor of Myddfai.*

*Powder her Face. Jane Eyre. Sophie's Choice. The Piano Tuner.*

*Who put Bella in Wych Elm? The Blackened Man. A Christmas Carol.*

*Thwait. Man and Boy: Dada. Love Counts. The Tempest. 1984. The Shops.*

Franco-árabes: *The Story of Vasco.*

Americanas: *Toussaint. Our Man in Havana. The Voice of Ariadne.*

*Harriet, the Woman called Moses. Simon Bolivar. Pontalba.*

*An Occurrence at Owl Bridge Street Dawnpath. The Handmaid's Tale.*

*The Silent Twins. Bird of Night.*

Clásicas: *King Priam. The Bassarides. The Mask of Orpheus. Ion. The Birds.*

*Orpheus: Euridice. The Minotaure. The Assassin Tree. The Io Pasión.*

*The Corridor.*

Rusas: *The Diary of a Madman. The Bear. A Gentle Spirit. God's Liar.*

*The Electrification of the Soviet Union. The Girl of Sand.*

Rumanas: *The Photo of the Colonel.*

Hispanas: *Don Juan, or the Libertine. Blood Wedding. Terrible Mouth.*

*The Nightingale's to Blame. Facing Goya.*

Escandinavas: *Miss Julie. King Harald's Saga.*

Francesas: *The English Cat. Therese.*

Italianas: *Punch and Judy. Arianna.*

Alemanas: *Behold the Sun. Blonde Eckbert. Hell's Angels.*

*Hildegard von Bingen. Stanley and the Monkey King.*

*The Bitter Tears of Petra von Kant. The Triumph of Beauty and Deceit.*

Mediáticas: *Flight. In Search of Angels. The Roswell Incident.*

Orientales: *The Consolation of Scholarship. A Night at the Chinese Opera.*

*The Palace in the Sky. Saint Mary of Egypt. Kantam and Damask Drum.*

*As I Crossed a Bridge of Dreams. Three Water Plays.*

Judías: *Golem.*

Hindú: *Inquest of Love. Satyagraha.*

Holandesas: *The Cricket Recovers.*

Australianas: *The Eternity Man.*

B) CARÁCTER:

Simbólico-alegórico-moralizador: *The Ice Break. The Knot Garden.*

*Elegy for Young Lovers. The Wildman. The Lighthouse. Arianna.*

*The Mask of Orpheus. Behold the Sun. Flight. The Doctor of Myddfai.*

*Stanley and the monkey King. Man/Machine Interface.*

*In Search of Angels. The Palace in the Sky. We come to the River.*

*The Voice of Ariadne. A Night at the Chinese Opera. A Christmas Carol.*

*Where the Wild Things Are. Higglety Pigglety Pop! Baa Baa Black Sheep.*

*Facing Goya. Kantam and Damask Drum. The Handmaid's Tale.*

*God's Liar. The Piano Tuner. Thwait. The Assassin Tree. Golem. Ion.*

*Man/Machine Interface. The Girl of Sand. The Io Passion.*

*As I Crossed a Bridge of Dreams. Three Water Plays. 1984. The Corridor.*

*The Consolation of Scholarship. Bird of Night. The Minotaure.*

*The Triumph of Beauty and Deceit. The Eternity Man.*

Espiritual: *Therese. Inquest of Love. Hildegard von Bingen.*

*Saint Mary of Egypt Orpheus: Euridice.*

*Tobias and the Angel The Martyrdom of Saint Magnus.*

*Hell's Angels. Caritas. Taverner.*

Poético: *Dawnpath. The Nightingale's to Blame.*

Realista: *The Electrification of the Soviet Union.*

*The Roswell Incident Sophie's Choice. Who put Bella in Wych Elm?*

*The Blackened Man. Powder her Face.*

*Man and Boy: Dada. Love Counts. Satyagraha.*

Surrealista: *The Diary of a Madman. The Photo of the Colonel.*

*One Man Show. Punch and Judy. The Vanishing Bridegroom.*

*Terrible Mouth. The Cricket Recovers.*

Trágico: *Hamlet. King Priam. The Mines of Sulphure. Purgatory. Victory.*

*The Duchess of Malfi. Don Juan, or the Libertine. Timon of Athens*

*A Gentle Spirit. Mary Queen of Scots. Harriet, the Woman called Moses.*

*The Bassarides. Blonde Eckbert. Blood Wedding. Hey Persephone!*

*Miss Julie. Arden must die. Jane Eyre. The Bitter Tears of Petra von Kant.*

Satírico: *The Bear. The Man who Mistook his Wife for a Hat.*

*The Wheel of the World. Tom Jones. A Penny for a Song.*

*Potter Thompson. The Story of Vasco. Our Man in Havana.*

*Eight Songs for a Mad King. Miss Donithorne's Maggot.*

*The Number 11 Bus. Resurrection. The English Cat.*

*The Birds. Sirius on Earth. The Silent Twins. The Shops.*

Mágico: *Gawain and the Green Knight. Potter Thomson. The Tempest.*

Festivo: *The Rising of the Moon.*

Pintoresco: *The Violins of Saint Jacques.*

Patriótico: *Toussaint. Simon Bolivar. Pontalba.*

*An Occurrence at Owl Creek Bridge. King Harald's Saga.*

### C) TEMAS

Históricos: *Hamlet. King Priam. Toussaint. Eight Songs for a Mad King.*

*Taverner. Behold the Sun. Arianna. Mary Queen of Scots.*

*Harriet, the Woman called. The Martyrdom of St. Magnus.*

*A Woman called Moses. Simon Bolivar. Pontalba. Satyagraha.*

*Terrible Mouth. Timon of Athens. As I Crossed a Bridge of Dreams.*

*An Occurrence at Owl Creek Bridge. King Harald's Saga.*

Paródicos: *The Bear. The Wheel of the World. Potter Thompson.*

*The Story of Vasco. Tom Jones. The English Cat. The Number 11 Bus.*

*Resurrection. The Nightingale's to Blame. The Shops.*

Tenebrosos: *The Mines of Sulphure. Purgatory. The Lighthouse.*

Costumbristas: *A Penny for a Song. The Rising of the Moon. Blood Wedding.*

*In Search of Angels. Our Man in Havana The Violins of St. Jacques.*

Psicológicos/Sociológicos: *Victory. The Knot Garden. Miss Julie.*

*The Duchess of Malfi. Arden must die. Flight. A Gentle Spirit.*

*The Voice of Ariadne. The Story of Vasco. Blonde Eckbert.*

*The Diary of a Madman. The Photo of the Colonel. One Man Show.*

*Punch and Judy. The Vanishing Bridegroom. Elegy for Young Lovers.*

*Miss Donithorne's Maggot! Baa Baa Black Sheep. Hey Persephone!*

*Powder her Face. Jane Eyre. The Girl of Sand. Thwait. Love Counts.*

*Man and Boy: Dada. The Silent Twins. Stanley and the monkey King.*

*Man/Machine, Interface. The Shops. The Bitter Tears of Petra von Kant.*

*The Triumph of Beauty and Deceit.*

Político/filosóficos: *The Ice Break. The Bassarides. We come to the River.*

*The Wildman. A Night at the Chinese Ópera. The Doctor of Mydffai.*

*The Electrification of the Soviet Union. The Blackened Man.*

*God's Liar. Sophie's Choice. The Handmaid's Tale. The Birds.*

*Sirius on Earth. 1984. Bird of Night.*

Pseudo-científicos: *The Man who Mistook his Wife for a hat. Terrible Mouth.*

*Facing Goya. The Piano Tuner.*

Fantásticos: *Where the Wild things are. Higglety, Pigglety, Pop!*

*Gawain and the Green Knight. The Cricket Recovers. The Tempest.*

*A Christmas Carol. Potter Thompson.*

Mitos y leyendas: *Don Juan, or the Libertine. The Mask of Orpheus. Golem.*

*The Consolation of Scholarship. The Io Pasión. Ion. The Assassin Tree.*

*The Minotaure. The Corridor.*

Bíblicos: *Tobias and the Angel. The Palace in the Sky. Three Water Plays.*

Religiosos: *Hell's Angels. Caritas. Inquest of Love. Saint Mary of Egypt.*

*Therese. Hildegard von Bingen. The Eternity Man. Orpheus: Euridice.*

Integración Multirracial: *Dawnpath. Kantam and Damask Drum.*

Leyendas Urbanas: *The Roswell Incident. Who put Bella in Wych Elm?*

#### D) AMBIENTACIÓN

Nacional: *Hamlet. The Mines of Sulphure. A Penny for a Song. Purgatory. The Wheel of the World The Story of Vasco. One Man Show. The KnotGarden. Potter Thomson. The Duchess of Malfi. Taverner. Tom Jones. Don Juan, or theLibertine.The English Cat. Jane Eyre. Eight Songs for a Mad King. The Lighthouse. Powder her Face. Miss Donithorne´s Maggot. The Martyrdom of Saint Magnus. The Number 11 Bus. Ressurrection. Arden must die. A Gentle Spirit. The Vanishing Bridegroom. The Wildman. Hey Persephone!, The Man who Mistook his Wife for a Hat. Mary Queen of Scots. The Doctor of Myddfai. Baa Baa Black Sheep.Caritas. Inquest of Love. Gawain and the Green Knight. Who put Bella in Wych Elm? The Blackened Man. Love Counts. The Shops. A Christmas Carol. The Bitter Tears of Petra von Kant. The Triumph of Beauty and Deceit.*

Antigüedad clásica: *King Priam. The Bassarides. The Mask of Orpheus. Timon of Athens. Arianna. Ion. The Birds. Orfeo:Euridice. The Assassin Tree. The Minotaure. The Io Pasion. The Corridor.*

Imprecisa: *The Diary of a Madman. The Photo of the Colonel. We Come to the River.Punch and Judy. Flight. In Search of Angels. The Palace in the Sky. Hell´s Angels. Man/Machine, Interface. The Io Passion. The Shops.*

Francesa: *Therese. Terrible Mouth. Facing Goya.*

Rusa: *The Bear. The Electrification of the Soviet Union. God´s Liar*

Caribeña: *Our Man in Havana. The Violins of Saint Jacques. Victory. Toussaint. The Silent Twins. Bird of Night.*

Americana: *The Ice Break. Harriet, the Women Called Moses.*

*Simon Bolivar. The Roswell Incident. God´s Liar. Sirius on Earth.*

*Pontalba. Dawnpath. An Occurrence at Owl Bridge Street.*

Sueca: *Miss Julie.*

Suiza: *Elegy for Young Lovers.*

Alemana: *Behold the Sun. Blonde Eckbert. Hildegard von Bingen.*

*Sophie´s Choice. Man and Boy: Dada. Stanley and Monkey King.*

Oriental: *Tobias and the Angel. A Night at the Chinese Opera.*

*Saint Mary of Egypt Kantam and Damask Drum. Three Water Plays.*

*As I Crossed a Bridge of Dreams.*

Italiana: *The Voice of Ariadne*

Española: *Blood Wedding. The Nightingale´s to Blame.*

Checa: *Golem*

Fantástica: *Higglety, Pigglety, Pop!, Where the Wild things are.*

*The Cricket Recovers.*

Hindú: *The Piano Tuner. Satyagraha.*

Australiana: *The Eternity Man.*

Mundo Futuro: *The Handmaid´s Tale.Thwait. Sirius on Earth. 1984.*

Playa Tropical: *The Girl of Sand.The Tempest.*

Escandinava: *King Harald´s Saga.*



## IX - ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

*Jonson y Shakespeare durante una partida de ajedrez.* Atribuido a Karen van Mander, s. XVII.- p. 40.

La condesa de Rutland (Elizabeth Sydney) ataviada para una *masque* de Ben Jonson- p. 41.

Diseños de Inigo Jones.- p. 43.

*Carlos I y la reina Henrietta Maria en Hampton Court.* Daniel Mytens, s. XVII.- p. 44.

*The Tempest.* James Henry Nixons, s. XIX.- p. 78.

*Dido y Aeneas.* Gianbattista Tiepolo, s. XVIII.- p. 87.

Retratos de Purcell y Dryden. Johann Closterman, s. XVII.- p. 93.

*King Arthur.* Coproducción del N.Y.City Opera y la ENO, 2008.- p. 96.

Cartel anunciador de una función de *The Fairy Queen*, 1692.- p. 97.

*La disputa de Oberón y Titania.* Joseph Noel Patton, s. XIX.- p. 98.

*Intérprete heroico.* Del *Tratado de acción escénica* de Franciscus Lang, 1725.- p. 129.

*El Juicio de Paris.* Peter Paul Rubens, s. XVII.- p. 130.

*Acis and Galatea.* Jean François de Troy, s. XVIII.- p. 143.

*La ballad opera frente a la ópera italiana.* Grabado alegórico de William Hogarth, s. XVIII.- p. 155.

*The Beggar's Opera.* William Hogarth, s. XVIII.- p. 156.

*The Three Penny Opera.* Ópera de Omaha. p.- 157.

Carteles para la reposición de obras de John Gay, 1922.- p. 159.

*Hercules.* Nederlandse Opera.- p. 167.

*La batalla de Culloden.* David Morier, s. XVIII.- p. 169.

Elizabeth Billington en *Love in A Village*, grabado del s. XVIII.- p. 185.

Charles Dibdin en el papel de Mungo, grabado de Butler Clowes, s. XVIII.- p. 190.

Mozart y Linley en Florencia con la familia Gavard des Pivets. David Morier, s.XVIII.- p. 198.

Interior del Teatro Drury Lane según grabado de 1808.- p. 225.

Cartel de *The Bohemian Girl*.- p. 245.

*Maritana, en el teatro Drury Lane* . Illustrated London News, 1845.- p. 249.

Robin Hood y Maid Marian. Poster, 1880.- p. 253.

*Trial by Jury* en el Royalty Theatre, grabado de la época.- p. 258.

Carteles de la compañía D'Oyly Carte.- p. 266.



*The Entr'act*, caricatura de Gilbert, Sullivan y D'Oyly Carte.- p. 268.

*Koanga*. Saddler's Wells, 2008. p. 282.

*Savitry*. Roud Church. Cambridge.- p. 307.

Albéniz y su hija Laura poco después de finalizar *Merlin*.- p. 315.

Retrato de Ethel Mary Smith. John Singer Sargent.- p. 320.

*Bethlehem*. Festival de Glastonbury, 1915- p. 328.

Andrew Shore en *Sir John in Love*. ENO, 2006- p.333.

*Riders to the Sea*. ENO, 2008-p. 336.

Mural conmemorativo del tricentenario de *The Pilgrim's Progress*, Bedford, 1978.- p. 345.

*The Rake's Progress*. Versión escénica de Robert Lepage.- p. 357.

Benjamin Britten y Wystan Hugh Auden.- p. 360.

*Peter Grimes*. Opera North, 2006.- p. 365.

*The Rape of Lucretia*. ENO, 2006.- 370.

*Albert Herring*. Festival de Glyndebourne, 2009.- p. 373.

Josephine Barstow en *Gloriana*. Opera North.- p. 380.

*The Turn of the Screw*. ENO, 2007.- p. 382.

*A Midsummer Night's Dream*. Juliard Opera Center, 2006.- p. 387.

Caídos en las trincheras de la Primera Guerra Mundial.- p. 390.

*Death in Venice*. Versión escénica de Willy Decker.- p. 396.

*Troilus and Cressida*. Ópera de Saint Louis, 2008.- p. 402.

Michael Tippett en Morley College- p. 404.

*King Priam*. Ópera de Kent, 1985.- p. 426.

*The Bear*. Ópera Mínima, 2006.- p. 427.

*The Violins of St. Jacques*. Sadler's Wells, 1966- p. 432.

Retrato de Toussaint Louverture. François Seraphin Delpech, s. XIX.- p. 433.

*The Knot Garden*. Covent Garden ROH, 2005.- p. 434.

*The Bassarids*. Munich Opera, 2008.- p. 441.

*Taverner*. Covent Garden ROH, 1972.- p. 446.

*The Martyrdom of St. Magnus*. St. Magnus Festival, 1977.- p. 448.

*Punch and Judy*. ENO, 2007.- p. 453.

Estructura dramático-musical de *The Mask of Orpheus*.- p. 455.

*A Night at the Chinese Opera*. Scottish Opera, 2008.- p. 469.

*Rabbi Loew y Golem*. Dibujo de Mikolas Ales, s. XIX.- p. 475.

*Terrible Mouth*. Almeida Theatre, 1992.- p. 477.

*Where the Wild Things Are*. N.Y.City Opera, 2004.- p. 479.

*Gawain and the Green Knight*. Covent Garden ROH, 1994.- p. 486.

*The Tempest*. Covent Garden ROH, 2004.- p. 507.

John Tomlinson en *The Minotaure*. Covent Garden ROH, 2008.- 509.



## X- ÍNDICE

### NOMBRES, OBRAS Y PERSONAJES

- Abad, El (*Curlew River*)- 391, 392.  
Abate blanco, El (*Taverner*)- 446.  
Ab Ithel, John- 489.  
*Absalom and Achitopel*- 67.  
Acacia (*Albion and Albanus*)- 72.  
Achilles-160.  
*Achilles in Petticoat*- 186.  
*Aci, Galatea e Polifemo*- 140.  
Acis (*Acis and Galatea*)- 141,145.  
*Acis and Galatea*- 81, 126, 142, 143, 160, 173, 204, 205, 209, 544.  
Adams, Adolphe- 232.  
Ades, Thomas- 489, 490, 504, 505, 506, 528.  
Addison, Joseph- 127, 135, 137.  
*Admeto*- 146.  
*Admeto (Alceste)*-172.  
Adonis (*Venus and Adonis*)- 80, 81.  
Adonis (*The Rake's Progress*) 354, 356.  
Adorno, Theodore- 462.  
Agáve (*The Bassarides*)- 440.  
*Agincourt*- 327.  
*Agnes Grey*- 236.  
*Agreeable Surprise, The*- 193.  
*Agrippina*- 140.  
*Albanus (Albion and Albanus)*- 72.  
Albee, Edward- 435.  
Albéniz, Isaac- 312, 313, 314, 316, 485, 528, 538.  
*Albert Herring*- 371, 372, 373, 399.  
Alberto (príncipe consorte de Inglaterra)- 244, 254.  
*Albion (Albion and Albanus)*- 72.  
*Albion and Albanus*- 48, 71, 72, 73, 80, 118, 131.  
*Alceste*- 171, 172.  
*Alceste (Alceste)*- 172, 207.  
*Alchemist, The*- 139.  
Alcídes (*Hercules*)- 172.  
*Alcina*- 163.  
*Alessandro*- 146.  
*Alessandro Severo*- 164.  
*Alexander Balus*- 170.  
*Alexander's Feast, or the Power of Music*- 67, 172.  
*Alexandria Quartet*- 420.  
*Alexis*-165.  
*Alfred*- 126, 179, 180.  
Alfredo, el Grande (rey de Inglaterra)- 179, 538.  
Alfonso XII (rey de España)- 312.  
Ali, Muhammad - 435.  
Alicia (princesa de Mónaco)- 275.  
*Alkestes*- 328.  
*Alladin*- 227, 232.  
*All the Year Round* (periódico)- 243.  
*Almahide*- 135,136.  
*Almanzor (Almahide)*- 136.  
*Almira* -139  
*Almiro (Almahide)*- 136.  
Alvito (duque de)- 140.  
Alwyn, William- 437, 530.  
*Amadigi*- 142.  
*Amber Witch, The*- 249.  
*Ambrosio, or the Monk*- 220, 232.  
*Amelia*- 175.  
*America: A Prophecy*- 490.  
*Aminta*- 73, 113.  
*Amfitrite (The Fairy Queen)*- 101.  
*Amor de Don Perlimplín por Belisa en el jardín, El*- 487.  
*Amorous Prince, The*- 30.  
*Amphortas (The Midsummer Marriage)*- 406.  
*Amphytrion, The*- 93.  
*Amy Robsard*- 231, 275.  
Ana (reina de Inglaterra)-133, 141, 549.  
Ana (de Dinamarca) (reina consorte de Inglaterra)- 40.  
Ana (de Hannover) (princesa de Inglaterra)- 162, 163.  
Ana (Estuardo) (princesa de Inglaterra)- 57.  
*Anales, Los*- 506.  
*Anatomy of Abuses, The*- 52.  
*Anatomy of Melancholy, The*- 31.  
Andersen, Hans Christian- 330, 538.  
*Andromeda*- 62.  
*Angelus, The*- 309, 323.  
*Anillo de los dioses, El*- 242.  
*Anillo de los nibelungos, El*- 325.  
*Anillo inglés, El*- 218, 251, 290. (ver: *English Ring, The*).  
Anne Truelove (*The Rake's Progress*)-355, 356.  
*Anticristo (Resurrection)*- 452.  
*Antigone*- 485.  
*Antiguo Testamento, El*- 52, 392.  
*Amor tra nemici*- 136.  
*Apocalipsis, El* (San Juan)- 451.  
Apolo (*Albion and Albanus*)- 72.  
Apolo (*Alceste*)- 172.  
Apolo (*Death in Venice*) 396.  
Apolo (*Ion*)- 495.  
Apolo (*The Mask of Orpheus*)- 456.  
*Apollo and Daphne*- 144.  
*Apple* (sello discográfico)- 459.  
Apuleius, Lucius- 32.  
*Aquilles*- 426.  
Arbaces (*Artaxerxes*)- 183.  
Arbuthnot, John- 162.  
*Arcadia* (Philip Sydney)- 32, 113.  
*Arcadia, La* (Sannazaro)- 32, 113.  
Arden, John- 340.  
*Arden of Feversham*- 456.

- Arden Must Die*- 456.  
 Ardí, Thomas- 328.  
 Argyl (duquesa de) (*Powder her Face*)- 490.  
 Argyle (duque de)- 151.  
 Arianna- 486, 487.  
*Arianna in Creta*- 163.  
*Arianna in Nasso*- 163.  
 Ariel (*The Tempest*)- 77, 95, 506, 544.  
*Ariodante*- 163.  
 Ariosto, Ludovico- 141.  
 Aristófanes- 501.  
 Armada Invencible- 181.  
 Armida (*Jerusalén liberada*)- 80.  
*Arminia*- 164.  
 Armitage, Simon- 510.  
 Arne, Richard- 175, 178.  
 Arne, Susanna Maria- 139, 186, 175, 178.  
 Arne, Thomas- 49, 51, 101, 162, 174, 175, 178, 179, 173, 180, 181, 184, 186, 206, 207, 525, 540.  
 Arnold, Edwin- 275.  
 Arnold, Mathew- 235, 237.  
 Arnold, Samuel- 177, 188, 193, 524.  
 Ariosti, Attilio- 136, 159.  
*Arraygnment of Paris, The*- 45.  
*Arsinoe*- 133, 134.  
 Artabanes (*Artaxerxes*)- 183.  
*Artaxerxes*- 178, 182, 184, 206.  
*Artaxerxes (Artaxerxes)*- 183.  
*Arthur, the King*- 312.  
 Arturo (rey de Inglaterra) (*The Birth of Arthur*)- 326, 327, 529.  
 Arturo (rey de Inglaterra) (*Gawain and the Green Knight*) 486.  
 Arturo (rey de Inglaterra) (*King Arthur*)- 94, 95.  
 Arturo (rey de Inglaterra) (*Merlin*)- 315.  
 Arts & Crafts- 238.  
 Arts Council of Great Britain (ACGB)- 339, 375, 423.  
 Arts Institute (Chicago)- 352.  
*Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*- 157, 489.  
*As I Crossed a Bridge of Dreams*- 504.  
*Astianate*- 155.  
*Astillas* (revista)- 427.  
*Astraea (Gloriana)*- 378.  
*Assasin Tree, The*- 510.  
*Asyla*- 490.  
*As you Like It*- 37, 185.  
*Atalanta*- 164, 171.  
 Atenea (*Ion*) - 495.  
 Atlee, Clement- 339.  
*At the Boar's Head*- 331, 505.  
 Atwood, Margaret- 498, 545.  
 Auber, François- 229, 245.  
 Auden, Wystan Hugh- 14, 156, 212, 300, 301, 324, 350, 351, 352, 355, 360, 361, 399, 401, 411, 413, 421, 439, 440, 441, 518, 521, 529, 530, 532.  
 Audí, Pierre- 474.  
 Augusta (*Albion and Albanus*)- 72.  
 Augusta de Hannover (princesa de Inglaterra)- 179.  
*Augusta Triumphans*- 147, 151.  
 Augusto (Cesar)- 32.  
 Auntie Rose (*Baa Baa Black Sheep*)- 481.  
*Aureng Zebe*- 131.  
 Aurobindo, Sri- 307.  
 Austen, Frederick- 374.  
 Austen, Jane- 184, 224, 286.  
*Avvertimento ai gelosi, Un*- 243.  
 Ayres, Jacob- 505.  
 Ayres, Richard- 502.  
*Baa, Baa, Black Sheep*- 480, 537.  
 Baba la Turca (*The Rake's Progress*)- 356.  
*Bab Ballads*- 255, 259, 260.  
*Bacantes, Las*- 440.  
 Bach, Johann Sebastian- 327, 457.  
 Baco (*Dioclesian*)- 92.  
 Baco (*Timon of Athens*)-106.  
 Bacon, Francis- 31.  
*Back to Methuselah*- 240.  
 Bainton, Edgar- 228, 304, 326, 331, 406, 546.  
 Balfe, Michael William- 229, 243, 244, 246, 250, 252, 526.  
*Balkan Trilogy, The*- 420.  
 Balzac, Honorato de- 299, 442, 530.  
 Banister, John- 77, 86.  
*Barber of Basora, The*- 241.  
 Barber, Samuel- 497.  
*Barbier de Seville, Le*- 189.  
 Barclay, Squire- 87.  
 Bardi, Giovanni di (conde di Bardi)- 60.  
 Barnett, John- 233.  
 Baron de Oakland (*The Haunted Tower*)- 202.  
 Baron de Ruddygore (*Ruddigore*)- 263.  
 Barrett, Elizabeth- 237.  
 Barrie, James Mathew- 300.  
 Barry, Gerald- 510.  
 Barson, Robin- 457.  
 Barthelemon, François Hyppolite- 228.  
*Bartholomew Fair*- 150.  
 Bartok, Bela- 334, 439.  
*Bassarides, The*- 352, 440.  
*Battle of Bothwell Brigg, The*- 229.  
 Baudelaire, Charles- 437.  
 Bax, Clifford- 334.  
 Baylis, Lilian- 311, 323.  
*Beach of Falesá, The*- 304, 546.  
*Bear, The*- 427, 530.  
 Beasley, Samuel- 221, 230.  
 Beaujoyeux, Balthasar de- 62.  
 Beaumarchais, Pierre Augustine- 189, 195, 196, 201, 207, 523.  
 Beaumont, Francis- 29, 42, 107.  
*Beauties Triumph*- 69.  
*Beauty Stone, The*- 270.  
 Beatles, The- 459.  
 Beatrice Cenci (*Beatrice Cenci*)- 350, 548.

*Beatrice Cenci*- 347, 349, 528.  
 Becket, Thomas- 301.  
 Beckett, Samuel- 339, 410, 420, 502.  
 Beecham, Joseph- 322.  
 Beecham, Thomas (Sir)- 282, 283, 310, 322, 323, 326.  
 Beethoven, Ludwig von- 233, 403.  
*Beggar's Opera, The*- 18, 26, 65, 82, 103, 119, 126, 143, 148, 149, 150, 153, 154, 158, 159, 160, 175, 195, 199, 202, 204, 207, 210, 212, 288, 374, 451, 525, 535, 551.  
 Behn, Aphra- 30, 68.  
*Behold the Sun*- 457.  
 Belcebú (*The Spanish Lady*)- 303.  
 Belinda (*Dido and Aeneas*)- 90.  
 Belisa (*The Nightingale's to Blame*)- 487.  
 Bell, Jutta- 281.  
 Belle (*The Midsummer Marriage*)- 405.  
 Bellini, Vincenzo -75, 229, 233, 245.  
 Belloc, Hillaire- 299.  
 Belpheobe (*Gloriana*)- 378.  
*Belshazzar*- 166.  
*Belshazzar's Feast*- 401.  
 Ben (*The Boatswaine's Mate*)- 319.  
 Benedict, Julius- 243, 250.  
 Benjamin, Arthur- 347, 527.  
 Bennet, Arnold- 299, 335.  
 Bennet, Joseph- 274, 279.  
 Bennet, Richard Rodney- 428, 433, 530.  
 Bentley, Paul- 498.  
*Berenice*- 164.  
 Berg, Alban- 354, 367, 432, 491.  
 Berg, Rudolph- 368.  
 Berkeley, Lennox, (conde de)- 347, 349, 361, 539.  
 Berkeley, Michael (conde de)- 287, 480, 493, 531.  
 Berkowitz, Paul- 490.  
 Berlioz, Hector- 75, 234, 352.  
 Bernanos, Georges- 459.  
 Bernstein, Leonard- 497.  
 Berthe (*Blonde Eckbert*)- 470.  
*Bethlehem*- 327, 328.  
 Bertilack de Hautdesert (*Gawain and the Green Knight*)- 486.  
 Betterton, Thomas- 63, 84, 85, 86, 91, 92, 96, 97.  
 Bibiena (cardenal)- 62.  
 Biblia, La- 337.  
 Biblioteca británica- 103.  
 Bickerstaff, Isaac- 178, 182, 184, 185, 187, 188, 191, 192, 193, 207, 208, 211, 525.  
 Bienal de Venecia- 352, 381.  
 Bierce, Ambrose- 464.  
 Big Brother (1984)- 545 (ver: Gran Hermano)  
*Billy Budd*- 375, 377, 393, 399.  
*Billy Budd (Billy Budd)*- 375, 376, 377.  
*Billy Budd, marinero*- 375.  
 Birch, William Henry- 252.  
*Birds, The*- 501.  
*Birds of Night*- 510.  
*Birth of Arthur, The*- 321, 325, 326.  
*Birth of Hercules, The*- 186.  
*Birth of Opera, The*- 405.  
 Birtwistle, Harrison- 444, 452, 454, 456, 501, 504, 508, 509, 514, 531, 538.  
 Bishop, Henry Rowley- 101, 227, 229, 232, 233, 252, 287, 288, 524.  
*Bitter Tears of Petra von Kant, The*- 510.  
 Bizet, Charles- 229, 248, 286, 319.  
*Blackened Man, The*- 501.  
 Blake, David- 433.  
 Blake, William- 125, 334, 373, 420, 437, 529.  
*Blessed Damozel, The*- 238.  
 Bliss, Arthur (Sir)- 301, 341.  
*Blonde Eckbert*- 530.  
*Blood Wedding*- 531.  
 Blow, John- 32, 68, 80, 81, 85, 88, 113, 115, 116, 166, 205.  
 Boadicea (*Boudica*)- 472.  
*Boatswaine's Mate, The*- 319.  
 Bocaccio- 112, 402.  
*Bodas de Figaro, Las*- 491.  
*Bodas de sangre*- 531.  
 Bodleian Library- 89.  
*Boheme, La*- 310.  
*Bohemian Girl, The*- 196, 243, 244, 246, 248, 262, 264, 311, 524.  
*Bohemienne, La*- 246.  
 Boito, Arrigo- 231, 371.  
*Boke Named the Governor, The*- 34.  
 Bolivar, Simon- 465, 539.  
 Bolt, Robert- 340.  
 Bonaparte, Napoleón- 228.  
 Bond, Edward- 14, 340, 411, 421, 438, 441, 442, 443, 532.  
 Bond, James- 432.  
*Bonduca*- 84, 96, 101, 107.  
 Bonduca (*Bonduca*)- 101.  
 Bononcini, Giovanni- 127, 129, 148.  
 Bonvica (*Bonduca*)- 101, 102.  
 Bordoni, Faustina- 147, 155.  
*Boris Goudounouv*- 322, 380.  
*Borough, The*- 126, 362.  
 Bottom (*A Midsummer Night's Dream*)-387, 388.  
 Bottom (*The Fairy Queen*)- 98.  
 Boucicault, Dion- 250.  
*Boudica*- 472.  
 Boughton, Thomas- 166, 173, 539.  
 Boughton Rutland- 44, 183, 312, 321, 326, 327, 328, 329, 485, 529, 538.  
 Boulanger, Nadia- 349, 429.  
*Boulevard Solitude*- 439.  
 Bouncer (*Box and Cox*)- 256.  
 Bowen, Jemmy- 106.  
*Box (Box and Cox)*- 256.  
*Box and Cox*- 256.  
 Boyce, William- 101, 194, 195, 208.  
 Boyle, Richard (lord Burlington)- 141.

- Boyle, Robert- 171.  
 Brahms, Johannes- 280, 316.  
 Brecht, Bertolt- 157, 212, 340, 411, 450, 496.  
 Brent, Charlotte- 181, 184, 186.  
 Brenton, Howard- 421.  
 Bretón, Tomas- 314.  
 Brewster, Henry- 318.  
*Brickdust Man and the Milkmaid, The-* 192.  
*Bridal Day, The-* 337.  
*Bridal of Triermain, The-* 230.  
 Bridge, Frank- 360.  
 Bridges, James, (conde de Carnavon, duque de Chandos)- 142.  
 Bridgewater, Earl of- 51, 56.  
 Bridie, James- 240.  
 Bright, John- 337.  
*Britannia-* 175.  
*Britannia (Alfred)-* 180.  
*Britannia ( Eliza)-* 181  
*Britannia (King Arthur)-* 95.  
*Britannia Triumphans-* 45.  
 British Broadcasting Company (BBC)- 338, 339, 342, 423, 438, 490.  
 Britten Award for Composition- 474.  
 Britten, Benjamin (lord Britten of Aldeburgh)- 14, 17, 18, 19, 26, 32, 33, 49, 75, 83, 85, 110, 120, 121, 126, 145, 168, 183, 204, 212, 219, 279, 287, 293, 299, 327, 335, 336, 340, 349, 352, 359-365, 368, 371-377, 381, 383-386, 389-395, 397-399, 401, 403, 404, 408, 409, 411-415, 428, 459, 481, 505, 521, 528, 529, 537, 538, 539, 542, 543, 545, 548, 549, 551.  
 Brontë, Anne- 236, 526.  
 Brontë, Charlotte- 236, 237, 287, 493, 526.  
 Brontë, Emily- 236, 285, 526.  
 Brown, Allen A. (colección)- 230.  
 Browne, Allen A. (colección)- 230.  
 Browne, Thomas- 51.  
*Brownen-* 321.  
 Browning, Robert- 237.  
 Bruce (lord)- 128.  
*Brutus of Alba, or Augusta's Triumph-* 131.  
*Brutus of Alba, or the Enchanted Lovers-* 87.  
 Buckley, Reginald- 325, 326.  
 Bufón, El (*Taverner*)- 445.  
 Bulwer Lytton, Edward- 235, 274, 281, 528.  
*Bumboat Woman (Bab Ballads)-* 259.  
 Bunn, Alfred- 244.  
 Bunns, Robert- 125.  
 Bunyan, John- 68, 332, 338, 344, 346, 411, 528.  
 Burgess, Anthony- 420.  
 Burnard, Francis C.- 256, 257, 270.  
 Burne Jones, Edward Colley- 238.  
 Burney, Charles- 128, 136, 153, 184, 252.  
 Burney, Fanny- 224.  
 Burney, Roger- 389.  
*Burning Fiery Furnace, The-* 392, 542.  
 Burton, Robert- 31.  
 Busby, Thomas- 225.  
 Bush, Alan- 347, 348, 529.  
*Bushes and Briars-* 305.  
 Butler, Samuel- 30, 114, 236.  
 Byrd, William- 443.  
 Byron, (lord)- 110, 199, 218, 223, 288, 437.  
*Caballeros de la Jarretera (The Fairy Prince)-* 186.  
*Caballeros de la Orden de San Juan (Histoire of the Turkes)-* 54.  
*Caballero Verde, El (Gawain and the Green Knight)-* 486.  
 Cable, Washington- 282, 283.  
 Caccini, Giulio- 61.  
*Cadmus (The Bassarides)-* 440.  
*Cadmus and Hermione-* 101.  
*Caduta de 'giganti, La-* 169.  
*Cain and Abel-* 459.  
 Calderón de la Barca, Pedro- 112.  
*Caleb Williams-* 203, 526.  
*Calibán (The Tempest)-* 95, 506, 507.  
*Callypso and Telemachus-* 137, 143.  
*Camerata Fiorentina-* 60.  
 Camelot (reino de) - 315.  
 Campbell, Mark- 518.  
*Campiello, Il-* 460.  
 Campion, Thomas- 42, 56, 334, 548.  
 Camus, Albert- 339.  
*Canterbury Pilgrims, The-* 276, 528.  
 Capece, Carlo Segismundo- 140.  
*Caprichiosa coretta, La-* 201.  
*Caractacus* (Mason)- 186, mason  
*Caractacus* (Macfarren)- 251  
*Caractacus* (Elgar)- 302.  
 Carcas, Gillian- 472.  
 Cardenal, El (*The Duchess of Malfi*)- 37.  
 Cardenal, El (*Taverner*)- 445.  
 Cardenio (*The Comical History of Don Quixote*)- 105.  
*Cardenio-* 29, 114.  
 Cardew, Cornelius- 460.  
 Carew, Thomas- 51.  
 Carey, Henry- 174, 175, 176, 178, 525.  
 Carey, John- 161.  
*Caritas-* 482.  
 Carlos (duque de York)- 40, 63.  
 Carlos Eduardo (Bonnie Prince Charlie)- 169.  
 Carlos II (rey de España)- 248.  
 Carlos I (rey de Inglaterra)- 38, 43, 52, 75, 538, 549.  
 Carlos II (rey de Inglaterra)- 48, 62, 63, 71, 72, 80, 83, 84, 85, 86, 94, 127, 538.  
*Carmen-* 248, 286.  
 Carroll, Lewis (Charles Dogson)- 235.  
 Carolina (de Hannover; reina consorte de Inglaterra)- 139, 141, 147.  
 Caronte- 318.  
 Carlyle, Thomas- 234, 235.  
*Carnaval de los animales, El-* 413.  
 Carr, Comyns- 270.  
*Carrera de la prostituta, La-* 156.

*Carrera del libertino, La-* 156, 353.  
 Cartwright, William- 57.  
 Casken, John- 474, 475, 476, 495, 531.  
*Castle, The-* 239.  
*Castle of Andalusia, The-* 193.  
*Castle of Otranto, The-* 201.  
*Catherine Grey-* 243.  
*Cauldron of Annwn, The-* 320.  
*Cavalleria rusticana-* 280, 283, 314.  
*Cazador furtivo, El-* 81.  
*Celinda (Almahide)-* 136.  
 Cellier, Alfred- 260, 264, 268.  
*Celos aún del aire matan-* 112.  
*Celoso extremeño, El-* 189, 524.  
*Celtic Requiem-* 459.  
 Cervantes, Miguel de- 29, 30, 59, 105, 114, 189, 196, 439, 523.  
*Chamber Music-* 429.  
*Chandos Anthems-* 142.  
 Chanell, Luke- 57.  
*Chant Fatal, The-* 323.  
*Chao (A Night at the Chinese Opera)-* 468.  
*Chao Family Orphan, The-* 468.  
*Chapelet, The-* 194.  
 Chapel, William- 432  
 Chapí, Ruperto- 314.  
 Chapman, George- 30.  
*Chateaux des Kenilworth, Les-* 229.  
 Chaucer, Geoffrey- 25, 31, 75, 112, 148, 276, 402, 429, 528.  
 Chejov, Anton- 427, 531.  
*Cherokee, The-* 103, 203, 304, 546.  
 Chester (ciclo de)- 383.  
 Chesterton, Gilbert Keith- 299.  
 Chi Chun-hsiang- 468.  
*Chieftain, The-* 270.  
*Childe Harold-* 223.  
 Child, Harold- 308.  
*Child of our Time, A-* 327, 404.  
*Children of Don, The-* 320, 321.  
*Chimney Sweeper, The-* 373.  
*Chloridia-* 42.  
*Choice of Hercules, The-* 172.  
 Chorley, Henry Fothergill- 243.  
*Christabel-* 222.  
 Christian (*The Pilgrim's Progress*)- 332, 344, 347.  
 Christie, John- 368.  
*Christmas Carol, A-* 464, 527.  
*Christopher Marlowe-* 310.  
*Christopher Sly-* 369.  
*Chronicle-* 31.  
*Chronicles of Ancient Sunlight-* 420.  
*Chronicles of Clovis-* 430.  
*Chronicles of England, Scotland and Ireland-* 457.  
*Church Parables-* 340, 391, 414, 458.  
 Churchill, Winston- 339.  
 Cibber, Colley- 144.  
 Cibber, Teophilus- 139, 178.  
*Circe-* 62, 86.  
*Circe (The Piano Tuner)-* 47, 497.  
*Claggart (Billy Budd)-* 376.  
*Clandestine Marriage, The-* 188.  
 Clare, John- 223.  
*Clarissa (Lionel and Clarissa)-* 189.  
 Clay, Frederic- 263.  
 Clayton, Thomas- 67, 133, 134, 135, 137.  
 Clemente VIII (papa)- 349.  
 Cliffe, Cedric- 348.  
 Clough, Arthur Hugh- 237.  
*Cloud Messenger, The-* 306.  
 Clutson, George Howard- 310, 323.  
 Coates, Albert- 330, 527.  
 Cobb, James- 201, 203.  
 Cocteau, Jean- 407.  
*Coelina-* 225.  
 Coleridge, Samuel Taylor- 222, 223, 384.  
*Collatinus (The Rape of Lucretia)-* 369.  
*Colleen Bawn, or the Brides of Garryowen, The-* 250.  
*Collegians, or the Colleen Bawn, The-* 250, 526.  
 Collins, William- 125.  
 Colman, George (the Elder)- 158, 186, 188.  
 Colman, George (the Younger)- 203, 526.  
*Colomba-* 278.  
 Colum, Padraic- 240.  
*Combattimento d'Apollo col serpente, Il-* 60.  
*Comedia von der Schönen Sidea-* 505.  
*Comedy of Errors, A-* 201.  
 Commonwealth- 48, 56, 103, 158, 522, 535.  
 Comus- 42, 47, 56, 95, 119, 145, 179.  
*Comus (Arne)-* 179, 207.  
*Comus (Handel)-* 168, 207, 525.  
*Comus (Milton)-* 25, 51, 56, 66, 113, 115, 205.  
*Comical History of Don Quixote, The-* 105, 131, 145, 160.  
 Committee for the Promotion of New Music- 338.  
*Concepto de lo politico, El-* 54.  
*Concerti Grossi, I-* 160.  
 Concurso Sansogno de Milán- 283.  
 Congreve, William- 74, 130, 134, 165, 178, 179, 196, 207, 523.  
 Conrad, Joseph- 299, 433.  
 Cons, Emma- 311.  
*Consolation of Scholarship, The-* 468.  
*Contention of Ajax and Ulysses, The-* 45.  
*Contes moraux, Les-* 192.  
*Contrabandista, The-* 257, 270.  
 Cooke, Henry- 53, 85.  
 Cooke, Thomas- 221, 230.  
 Cooper, Martin- 359.  
*Cooper, The-* 186.  
*Coppelia-* 470.  
*Coranto-* 443.  
 Coram, Thomas- 139.  
 Corder, Frederick- 278, 312.  
 Corelli, Arcangelo- 160.  
*Coridón (The Fairy Queen)-* 98, 99, 100.



- Corifeo (*Punch and Judy*)- 454.  
 Corneille, Pierre- 59, 62, 63.  
*Corn King, The*- 321.  
 Coronel Fairfax (*The Yeomen of the Guard*)- 264.  
 Coronel Oldboy (*Lionel and Clarissa*)- 189.  
 Corri, Charles- 311.  
*Corridor, The*- 501.  
*Corydon and Miranda*-194.  
*Cosa rara, Una*- 202.  
*Cosí fan tutte*- 269, 371, 434.  
 Cosimo III (gran duque de Florencia)- 139.  
 Costa, Michael- 250.  
 Council for the Encouragement of Music and Arts (CEMA)- 339.  
 Couper, William- 125.  
 Coventry (ciclo de)- 24.  
*Coventry Nativity Play*- 327.  
 Coverdale, Myles- 31.  
 Coward, Noel- 300, 491.  
 Cowen, Frederic Hymen- 235, 273, 274, 278, 528.  
 Cox (*Box and Cox*)- 256.  
*Coxcomb, The*- 29.  
 Crabbe, George- 125, 126, 362, 529.  
 Craft, Robert- 352, 354.  
 Crashaw, Richard- 51.  
 Cressida (*Troilus and Cressida*)- 401, 402, 543.  
 Creusa (*Ion*)- 495.  
*Cricket Recovers, The*. 502.  
 Cristine Carpenter (*Caritas*)- 482, 483.  
 Cristo (*Billy Budd*)- 377  
 Cristo (*Hell's Angels*)- 476.  
 Cristo (*Paradise Regained*)- 67.  
 Cristo (*The Pilgrim's Progress*)- 347.  
 Cristo (*The Rape of Lucretia*)- 370.  
*Critic, The*- 330.  
 Cromwell, Oliver- 43, 48, 52, 55, 58, 66, 108, 114, 117, 118, 120, 534.  
*Cross and the Crescent, The*. 311.  
 Cross, Beverly- 428, 430, 433.  
 Cross, Sheridan- 544.  
 Crosse, Gordon- 530.  
 Crossley, Holland Kevin- 471.  
 Crown, John- 30, 57, 131.  
 Crozier, Eric- 14, 349, 368, 371- 376, 399, 413.  
*Cruelty of Spaniards in Perú, The*- 55, 103.  
*Cuarta sinfonía* (Vaughan Williams)-335  
*Cuarteto de cuerdas N° 3* (Britten)- 398.  
*Cuentos de Hoffmann, Los*- 470.  
 Cumberland (duque de)- 170.  
 Cumberland, Richard- 127.  
 Cupido (*Cupid and Death*)- 57.  
 Cupido (*Psyche*)-70.  
 Cupido (*Venus and Adonis*)- 80.  
 Cupido (*Dioclesian*)- 92.  
 Cupido (*Timon of Athens*)-106.  
*Cupid and Death*- 57, 58, 81, 90, 115.  
*Cure for the Spleen, A*- 188.  
*Curioso impertinente, El*- 29, 30, 68.  
*Curlew River*- 391.  
 Cuzzoni, Francesca- 147, 155.  
*Cymbeline*- 37, 194.  
 Cynthia (*Gloriana*)- 378.  
*Dafne*-61.  
 Dalton, John- 179.  
 Dalua (*The Immortal Hour*)- 326.  
*Dama de las nieves, La*- 499, 530.  
 Dama del Lago, La- (leyenda galesa)- 489.  
*Damon and Pythias*- 35, 387.  
 Dancourt, Florent Carton - 185, 525.  
 Daniel (el profeta) (*Sussana*)- 171.  
 Daniel, Samuel- 40.  
 Danican Philidor, François André- 177.  
*Dante and Beatrice*- 278, 323.  
*Daphnis y Chloe*- 113.  
 Da Ponte, Lorenzo- 201, 226, 233, 288.  
 Darwin, Carlos- 234, 277.  
 Dassoucy, Charles Coypeau- 62.  
 Davenant, William- 45, 52, 53, 54, 74, 75, 82, 86, 103, 114, 115, 158, 546, 549.  
*David Garrick*- 323.  
 Davies, Mary- 80.  
 Davies, Peter Maxwell- 421, 444, 446, 448, 449, 450, 456, 488, 516, 527, 530, 531, 537, 541.  
 Daville, Gaston- 283  
 Davis, Katheleen- 329.  
*Dawnpath*- 466, 530.  
 Day, Thomas- 220.  
 De Angelis, April- 458, 503, 513.  
 Dean, Winston- 166.  
*Death in Venice*- 392, 398, 413.  
*Death of Abel, The*- 180.  
*Death of a Princess*- 458.  
*Death of Moses, The*- 487.  
*Deborah*- 163.  
*Decisión, The*- 463.  
*Decisión de Sofía, La*- 496, 532.  
 Decker, Thomas- 30.  
 De Eusebio, José- 314.  
 Defoe, Daniel- 126, 147, 149, 151, 207, 525.  
 Dehn, Paul- 349, 427.  
*De Humani Corpori Fabrica*- 447.  
*Deidamia*- 164.  
 Dejanira (*Hercules*)- 166.  
*Deirdre of the Sorrows*- 285, 348.  
 De Koven, Reginald- 252.  
 De Lara, Isidore- 231, 274, 275, 276.  
 Delibes, Leo- 457.  
 Delius, Frederick- 103, 239, 280-285, 292, 299, 304, 334, 406, 467, 536, 546.  
 Delius, Jelka- 283.  
*Deluge, The*- 456.  
 Demeter (*Hey Persephone!*)- 473.  
 Demetrius (*A Midsummer Night's Dream*)- 386  
 Democracia, La ( *Albion and Albanus* )-26, 72.  
 D'Enery, Adolphe Philip- 248.  
 Dennis, Brian- 458.  
 Denny, Honora- 42.

- Dent, Edward- 17, 96, 327, 342.  
De Quincy, Thomas- 224.  
De Serrallonga, Joan (Roberto Gherard)-342.  
*Desert Flower, The-* 249, 304, 546.  
Deutsch, Max- 429.  
*Devil is an Ass, The-* 303, 528, 542.  
*Devil's Disciple, The-* 308, 542.  
*Devil's Opera, The-* 251, 542.  
*Devil to Pay, The-* 161, 184, 542.  
*Devin du village, Le-* 185.  
*Diadeste-* 243.  
Diaghilev, Sergei- 272.  
*Diálogos de carmelitas-* 459.  
Diana (*The Assassin Tree*)- 510.  
*Diana enamorada-* 28, 32, 113.  
Diana (princesa de Gales)- 484.  
*Diarmid-* 278.  
*Diary of a Madman, The-* 424.  
Dibdin, Charles-187, 190, 191, 192, 207, 211.  
Dibdin, Thomas- 275.  
Dickens, Charles- 235, 241, 243, 256, 287, 330, 348, 374, 411, 448, 464, 527.  
Dido (reina de Cartago) - 28, 119, 543.  
Dido (*Dido and Aeneas*)- 48, 87, 88, 89, 91.  
*Dido and Aeneas-* 69, 71, 81, 84, 86-91, 115, 116, 121, 523, 544.  
*Didone abbandonata-* 203.  
*Dido, Queen of Gartague-* 203.  
Dieupart, Charles- 133.  
Dimond, William- 228.  
Diocles (*Dioclesian*)- 92.  
*Dioclesian-* ver: *Prophetess, or the History of Dioclesian, The.*  
Dioclesiano (emperador)- 171.  
*Dione-* 175.  
Dios (*Hell's Angels*)- 476.  
Dios (*Noye's Fludd*)- 383, 384.  
*Discovery of Barmudas, The-* 506.  
Discreción, La (*The Fairy Queen*)- 98.  
Disraeli, Benjamín- 235, 254.  
*Distressed Innocence, or the Princess of Persia, The-* 105.  
*Distressed Wife, The-* 160.  
*Doctor of Myddfai, The-* 488.  
Doernberg, Inma von- 401.  
*Doktor Faustus (The Tragical History of)-* 352, 529.  
*Dona Nobis Pacem-* 337.  
Don Alfonso (*Così fan tutte*)- 435.  
Don Antonio (*The Duenna*-Gherard)-343.  
Don Antonio (*The Duenna*-.Sheridan)- 197.  
*Don Cesar de Bazán-* 248.  
Doncel indio (*The Fairy Queen*)- 97.  
Don Diego (*The Padlock*)- 189.  
*Don Giovanni-* 233, 288, 460.  
Don Isaac (*The Duenna*)- 343.  
Donizetti, Gaetano- 229, 234, 259, 493.  
Don Jerónimo (*The Duenna*- Gherard) -343.  
Don Jerónimo (*The Duenna Sheridan*)- 196, 197.  
Don Juan (como mito)- 218, 288, 354, 437, 524.  
*Don Juan de Mañara-* 335.  
*Don Juan, or the Libertine-* 437.  
*Don Juan Tenorio-* 196.  
*Donna del lago, La-* 229.  
Donne, John- 33, 51.  
Don Perlimplín (*The Nightingale's to Blame*)- 487.  
Don Quijote- 29, 47, 106.  
*Don Quijote de la Mancha-* 29, 30, 105, 113, 114, 116, 244, 523.  
*Don Quixote in England-* 186.  
Doña Luisa (Sheridan)- 197.  
Doña Luisa (Gherard)- 343.  
Dorinda (*The Tempest*)- 78.  
Dorisbe (*Arsinoe*)- 133 134.  
Dorothy- 264.  
Dostoyevsky, Fiódor- 459.  
Dove, Jonathan- 458, 545.  
Doyle, Simon- 502.  
D'Oyly Carte, Bridget- 311, 423.  
D'Oyly Carte, Rupert- 255, 262, 265, 270, 311.  
*Double Marriage, The-* 29, 114.  
Dowland, John- 36.  
Draghi, Giovanni Baptista- 77.  
*Dragon of Wantley, The-* 176, 525.  
*Dream-* 485.  
*Dream of Gerontius, The-* 235, 302.  
Dryden, John- 14, 48, 66, 67, 71, 72, 73, 76, 78, 79, 80, 82, 84, 93, 94, 95, 102, 105, 107, 109, 118, 125, 126, 131, 137, 142, 163, 164, 178, 186, 194, 207, 312, 485, 504, 525, 532, 538.  
*Duchess of Malfi, The* (Webster)- 30, 37.  
*Duchess of Malfi, The* (Oliver)- 436, 530.  
*Due foscari, I-* 228.  
*Duenna, The* (Gerhard)- 212, 343, 529.  
*Duenna, The* (Sheridan)- 127, 195, 197, 199, 200, 203, 342, 524.  
Duffet, Thomas- 69, 82, 149.  
Duggan, Alfred- 420.  
*Duke or Devil-* 311.  
Dumas, Alejandro- 276.  
Duncan, Ronald- 368, 532, 541.  
Dunwell, Ben- 501.  
Duque/Duquesa,El/La (*Revenger'sTragedy*)-37.  
Durerro, Alberto- 451.  
Durfey, Thomas- 105, 131, 145, 153, 160, 176, 525.  
Dvorák, Antonin- 316.  
Dylan, Son of the Wave- 321.  
Dyonisus (*The Bassarides*)- 440, 441.  
Easdale, Brian- 321, 330.  
Eastwood, Thomas- 369.  
Ebers, John- 226.  
*Ecce Homo-* 394.  
Eccles, John- 47, 105, 113, 131, 132, 134, 165.  
Eckbert (*Blonde Eckbert*)- 470.  
Edgar, David- 421.  
Edgeworth, Maria- 224.

- Edwards, Richard- 35, 334, 387.  
 Eduardo VII (rey de Inglaterra)- 298.  
 Effie Deans (*Jeanie Deans*)- 279.  
*Ephesian Matron, The*- 191.  
*Églogas*- 522.  
*Eight Songs for a Mad King*- 447.  
*Electrification of the Soviet Union, The*- 476.  
*Elegy for Young Lovers*- 352, 439, 543.  
 Elgar, Edward- 14, 235, 302, 304, 305, 321, 326, 334, 403, 528.  
 Elguera, Amalia- 463, 464.  
 Elinor (lady) (*The Haunted Tower*)- 202.  
 Eliot, Henry Ware- 297.  
*Elisir d'amore, L'*-259.  
*Eliza*-181.  
 Ellen Orford (*Peter Grimes*)- 364, 366, 374.  
 Ellerton, John Lodge- 230.  
 Ellis, T. S. (lord Howard of Waldren)- 320.  
 Eliot, George (Mary Ann Evans)- 236.  
 Eliot, Thomas Stern- 297, 298, 300, 351, 404, 405, 449, 533.  
 Elyot, Thomas (Sir)- 34.  
*Emerald Isle, The*- 271.  
 Emmeline (*King Arthur*)- 94, 95.  
 Emperador, El (*La mujer sin sombra*)- 405.  
 Emperatriz, La (*La mujer sin sombra*)- 405.  
*Enchanted Garden, The*- 321.  
*Endimion*- 27, 112, 143, 522.  
 Eneas (*Dido and Aeneas*)- 87,91.  
*Eneida, La*- 51, 84, 87, 116.  
*Enfant et le sortileges, L'*- 478.  
*English Cat, The*- 340, 441, 442, 478, 537.  
*English Hymnal, The*- 305, 332.  
*English Ring, The*- 242, 250. (ver: *anillo inglés, El*).  
*Enrico Cuarto al passo della Marna*- 243.  
 Enrique (Estuardo; príncipe de Inglaterra)- 42.  
 Enrique II (rey de Francia)- 62.  
 Enrique IV (rey de Francia)- 61.  
 Enrique II (rey de Inglaterra)- 134, 538.  
 Enrique VIII (rey de Inglaterra)- 27, 34, 38, 64, 109.  
 Enriqueta María (del Este Modena; reina consorte de Inglaterra)- 62.  
*Entertainment of the Senses, The*- 352.  
 Envidia, La (*The Indian Queen*)- 104.  
 Eochaid (*The Immortal Hour*)- 326.  
 Eötvös, Peter- 504.  
*Epithalamion*- 33, 337.  
 Era Estuardo- 118.  
 Era Isabelina- 27, 534.  
 Era Reagan- 498.  
 Era Tudor- 33, 35, 64, 521.  
 Escourt, Richard- 149.  
 Escuela de Viena (Segunda)- 66, 350, 423, 429, 515.  
 Eslin, Martin- 350.  
*Esmeralda*- 278.  
 Esopo- 57, 113.  
*Esperando a Godot*- 339, 502, 531.  
 Espíritu Tutelar, El (*Comus*)- 179.  
*Esponsales en el monasterio*- 212.  
 Essex (Earl of) (*Gloriana*)- 375, 379, 380.  
*Esther*-126, 142, 162.  
 Etaine (*The Immortal Hour*)- 326.  
*Eternity Man*- 502, 503.  
 Etherege, Thomas- 69.  
 Eurídice- 44.  
 Euridice (*The Mask of Orpheus*)- 455, 456.  
 Euridice (*The Corridor*)-501.  
*Euridice*- 61.  
 Eurípides- 86, 328, 440, 441, 494, 530, 531.  
 Evans, Nancy- 372.  
 Evelyn, John- 68, 128.  
*Evita*- 422.  
*Ever Young, The*- 329.  
 Excalibur (*Merlin*)- 315.  
*Excursion, The*- 222.  
*Experimental Music: Cage and Beyond*- 460.  
 Exposición Mundial de 1851- 345.  
*Expostulation*- 43.  
*Façade*- 400.  
*Fâcheaux, Les*- 62.  
*Facing Goya*- 494, 531.  
*Faerie Queen, The* (Spenser)- 32.  
 Fairfax (coronel)- 264.  
*FairyQueen,The* (Purcell)- 72, 84, 92, 96, 97, 107, 504.  
*Fairy Prince, The*- 186.  
 Falla, Manuel de- 314, 343.  
 Fama, La (*Albion and Albanus*)- 72.  
 Fama, La (*The Indian Queen*)- 104.  
 Fanelli, Grundy- 14.  
 Falstaff- 36, 75, 230, 331, 332, 333, 358, 539.  
*Falstaff* (Balfe)- 243.  
*Falstaff* (Verdi)- 218, 371.  
*Fantasías Taverner*- 447.  
*Fantasio*- 317.  
*Faramondo*- 164.  
 Fausto- 226, 354.  
*Fausto* (Gounod)- 260.  
*Fausto* (Goethe)- 352, 542.  
 Fanelli, Grundy- 14.  
 Fanatismo, El - 26.  
 Fanshaw, Richard- 522.  
 Farquhar, George- 191.  
 Fassbinder, R. W.- 510.  
 Father Phillip (*The White Lady*)- 230.  
*Father Sergius*- 495, 532.  
 Febo (*Dido and Aeneas*)- 88,  
 Febo (*The Fairy Queen*)- 98, 99.  
 Federico (de Hannover; príncipe de Gales)- 163, 164, 179.  
 Fenby, Eric- 281.  
 Fenelón- 137.  
 Fennimore (*Fennimore and Gerda*)- 285.  
*Fennimore and Gerda*- 285.  
 Fernandel- 371.  
 Fernando ( *The Duenna*)- 197.

- Fernando (*The Tempest*)- 36, 77, 78.  
 Fernando (*The Mock Tempest*)- 82.  
 Feste (*The Twelfth Night*)- 36.  
*Fête Galante*- 319.  
 Fielding, Henry- 82, 126, 170, 175, 177, 186, 205, 207, 210, 211, 436, 525.  
*Filostrato, Il*- 112.  
 Fingal (*Oithona*)- 326.  
 Finger, Gottfried- 131, 132.  
*First Dayes Entertainment at Rutland House by Declamations and Music after the Manner of the Ancients*- 52.  
 Fiske, Roger- 160.  
 Fitzball, Edward- 221, 230, 231, 232, 242, 248, 249.  
 Fitzgerald, Edward- 238.  
*Five Eliot Landscapes*- 490.  
*Five Mystical Songs*- 308.  
*Five Tudor Portraits*- 335.  
*Five Variants of Dives and Lazarus*- 337.  
 Flaubert, Gustave- 300.  
*Flauta mágica, La*- 346, 405, 434, 458, 489.  
*Flavio*- 146.  
*Fledermaus, Die*- 490.  
 Fletcher, John- 29, 84, 91, 101, 107, 334.  
*Flight*- 458.  
 Flora (*Dioclesian*)- 92.  
*Floridante*-146.  
*Florida Suite*- 282.  
*Florizel and Perdita*- 195.  
 Flowers of Progress (*Utopia*)- 269.  
 Flimm, Jürgen- 174.  
 Flotow, Friedrich von- 247.  
 Folger Shakespeare Library- 132.  
 Ford, John- 31, 50.  
 Ford Madox, Ford- 299.  
*Forester, The*- 252, 271, 527.  
 Forster, Edward Morgan- 14, 247, 301, 362, 375, 376, 399, 413, 532.  
*Forsyte Saga, The*- 299.  
 Forsyth, Cecil- 15, 17, 284.  
*Fortunes of Nigel, The*- 229.  
 Fossile (Dr) (*Three Hours after Marriage*)- 148.  
*Foundations of English Opera, The*- 327.  
 Fouquet, Nicolás- 62.  
 Franck, Johann- 131.  
*Frankenstein, o el moderno Prometeo*- 220.  
 Frankenstein (Dr.)- 145.  
 Freeman, David- 476.  
 Frehner, Paul- 502.  
*Fresh Start, A*- 320.  
 Fried, Eric- 456.  
 Fry, Christopher- 403.  
*Fun* (revista)- 255.  
 Fuseli, Henry- 221, 381.  
 Gainsborough (conde de)- 168.  
 Galatea (*Acis and Galatea*)- 142, 145, 543.  
*Gallant jardiniere, Le*- 185.  
 Galliard, Johann Ernest- 137, 144, 198.  
 Galworthy, John- 299.  
*Gammer Gurton's Needle*- 27, 24.  
 Gardner, John- 352.  
 Gardner, Alan- 429.  
*Gargantúa y Pantagruel*- 51.  
 García Lorca, Federico- 471, 487.  
 García Márquez, Gabriel- 504.  
 Garnett, Richard- 335.  
 Garrick, David- 177, 181, 186, 188, 195, 199.  
 Gatty, Nicholas- 311.  
 Gay, John- 14, 126, 141, 142, 144, 148, 149, 152, 153, 158, 160, 173, 175, 186, 205, 207, 211, 213, 374, 525, 529, 532, 535, 546.  
 Gawain (*Gawain and the Green Knight*)- 486.  
*Gawain and the Green Knight*- 485, 509, 531, 538.  
 Gayton, Edmund- 30, 114.  
 Geminiani, Francesco- 198.  
 General, El (*We Come to the River*)- 442.  
 Genet, Jean- 459.  
 Genio de Inglaterra, El (*King Arthur*)- 181.  
*Gentleman Gardener, The*- 185.  
*Gentle Spirit, A*- 459.  
*Geraldine, or the Lover's Well*- 244.  
 German, Edward- 177.  
 Gershiwn, George- 366.  
 Ghandi- 510.  
 Gherard, Roberto- 212, 342, 343, 411, 529.  
 Gilbert & Sullivan- 18, 43, 83, 196, 207, 221, 232, 233, 246, 254, 255, 259, 261, 267, 270, 271, 297, 351, 423, 443, 485, 524, 536.  
 Gilbert, William Swchenk- 253, 255, 257, 258, 259, 262-265, 270, 532.  
 Gilead (antiguo EEUU)- 498, 545.  
 Gilliat, Sidney- 431.  
 Gil, Susana- 401.  
 Giordani, Giuseppe- 198.  
 Giordano, Umberto- 241.  
 Gioulami, Dagny- 510.  
*Girl of Sand, The*- 499, 530.  
*Giselle*- 232.  
*Gitanilla, La*- 196.  
*Giulio Cesare*- 146.  
*Giustino*- 164.  
 Glanert, Detlev- 504.  
 Glass, Phillip- 511.  
 Gloriana (*Gloriana*)- 377, 412.  
*Gloriana*- 32, 539.  
 Gluck, Christoph Willibald- 95, 169, 354.  
*Goblin Market, The*- 238.  
*God's Liar*- 495.  
 Godwin, William- 220, 223.  
 Goehr, Alexander- 444, 486, 495, 456, 457, 530.  
 Goehr, Walter- 456.  
 Goethe, Wolfgang von- 352, 424.  
 Gogol, Nikolái- 424.  
*Gold Coast Customs*- 423.  
*Golden Age Restored, The*- 42.  
*Golden Ass, The*- 32.  
*Golden Legend, The*- 271.

- Golden Web, The*- 278.  
 Golding, William- 419.  
 Goldoni, Carlo- 161, 232, 460.  
 Goldsmith, Bertold- 348, 349, 350, 528.  
 Goldsmith, Oliver- 127.  
*Golem*- 474, 531.  
 Gomís, Melchor- 229.  
*Gondolier, The*- 241.  
*Gondoliers, or the King of Barataria, The*- 265-268.  
 Gonzalo (*The Tempest*)- 506.  
 Goosens, Eugenio (III)- 335.  
*Gordobuc*-27, 34.  
 Goring Thomas, Arthur- 278.  
 Gounod, Charles- 75, 218, 260, 352.  
 Goya (*Terrible Mouth*)- 477, 531.  
 Goya, Francisco de- 477, 494, 531.  
 GPO Unit (Oficina General de Correos)- 366.  
 Grabu, Louis- 73, 80, 118.  
*Grace of Todd, The*- 428.  
 Graham, Colin- 393.  
 Graham Green, Henry- 300, 419, 431, 530.  
 Granados, Enrique- 314, 342, 343.  
 Grand, Croyden- 275.  
*Grandes esperanzas*- 448, 527.  
*Gran dictador, El*- 429.  
*Grandissimis, The*- 282.  
 Gran Hermano- 545. (ver: Big Brother/Hermano Mayor).  
 Gran Inquisidor de Barataria, El (*The Gondoliers*)- 266.  
 Graves, Robert- 420.  
 Gray, Thomas- 125.  
 Greg, Walter Winston- 110.  
 Greene, Robert- 27.  
 Gregor, Hans- 283.  
 Gregory Lewis, Mathew- 220, 232.  
*Grenadier, The*- 192.  
 Grétry, André Ernest Modest- 202.  
*Greysteel*- 311.  
 Gribbin, Deirdre- 472, 473.  
 Grieg, Edward- 239, 280.  
 Griffin, Gerald- 250, 526.  
 Griffiths, Paul- 487, 491.  
 Griffiths, Trevor, 340, 421.  
 Grimaldi (cardenal) Vincenzo- 140.  
 Grimbault (*King Arthur*)- 94, 95, 544.  
 Grimm, Jacob- 330, 538.  
 Grimm, Wilhelm- 330, 538.  
 Grossmith, George- 268.  
 Grove, George- 251, 272.  
*Grove, or Lover's Paradise, The*- 131.  
 Grynspan, Herschel- 404.  
*Guardian Outwitted, The*- 185.  
 Guarini, Giovanni Battista- 59, 62, 73, 113, 143, 522.  
 Guenever (*Merlin*)- 315.  
*Guenever*- 312.  
 Guerra Civil de los Estados Unidos- 464.  
 Guerra Civil Española- 351.  
 Guerra Civil Inglesa- 38, 44, 45, 47, 48, 50, 56, 58, 59, 66, 68, 75, 114, 117, 118, 120, 522, 534, 549.  
 Guerra de los Boers- 317.  
 Guerra de Sucesión Española- 139.  
 Guerra de Vietnam- 422.  
 Guerra Fría- 435.  
 Guerra Mundial (Primera-Gran Guerra)- 59, 120, 308, 309, 319, 320, 322, 326, 410, 528, 536.  
 Guerra Mundial (Segunda)- 300, 301, 322, 341, 349, 389, 404, 405, 550.  
*Guía de orquesta para jóvenes, o variaciones y fuga sobre un tema de Purcell*- 371, 413.  
 Guillermo III (rey de Inglaterra)- 49, 83, 88, 94, 127.  
 Guillermo IV (rey de Inglaterra)- 234.  
 Guillermo I (kaiser de Alemania)- 298.  
*Gulliver's Travels*-149.  
 Gustavo von Aschenbach (*Death in Venice*)- 394, 395, 396, 397, 412.  
*Guy Mannering*- 230.  
*Gwyneth and the Green Knight*- 472.  
*Gypsy, Le*- 244.  
*Haddon Hall*- 268.  
 Halevy, Fromental- 249.  
 Halifax (lord)- 130.  
 Hall, Edward- 38.  
 Halliday, Michael- 389.  
 Hamilton (lady)- 349.  
 Hamilton, Newburgh- 164, 165, 170, 171, 173, 207, 539.  
 Hammerstein, Oscar- 320.  
 Handel, George Frideric- 18, 51, 64, 67, 81, 126, 127, 138-142, 146, 155, 159, 160, 162-166, 168-172, 174, 182, 204, 205, 207, 209, 525, 551.  
 Handel Society- 251.  
*Handmaid's Tale, The*- 498, 545.  
 Hannover, Ernesto de- (elector)- 140.  
 Hansorf Johnson, Pamela- 419.  
*Hamlet* (Searle)- 424, 505, 528.  
*Hamlet* (Shakespeare)- 37, 75.  
 Hare, David- 421.  
 Hardie, Victoria- 494.  
 Hardy, John- 488.  
 Hardy, Thomas- 235, 297.  
*Harlequin's Invasion*- 195.  
*Harlequin Sheppard*- 149.  
*Harold*- 274.  
 Harper (Mr.) (*Harlequin Sheppard*) - 150.  
 Harriet (*The Woman called Moses*)- 542.  
*Harriet, the Woman called Moses*- 464.  
 Harrington of Bath (Dr.)- 202.  
 Harris, Augustus (Sir)- 199, 274, 278, 309.  
 Harris Barham, Richard- 233.  
 Harsent, David- 485, 501, 508.  
 Hart, James- 77.  
 Hartley, Leslie Pole- 419.

- Harvey, Jonathan- 483, 541.  
Hassal, Christopher- 401, 402, 543.  
*Haste to the Wedding*- 268.  
Hastings, Michael- 503.  
Hatchett, William- 176, 178.  
*Haunted Tower, The*- 201.  
Hausted, Peter- 56.  
Hautdesert (lady) (*Gawain and the Green Knight*)- 486.  
Hawthorne, Nathaniel- 335, 338.  
Haydn, Joseph- 184.  
Haydn, Nicolino- 133.  
Hay, James (lord)- 42, 56.  
Haywood, Eliza- 176, 178.  
Hazlitt, William- 224.  
*Heartbreak House*- 435.  
*Heart of Midlothian, The*- 229, 231, 279.  
*Heart of Oak*- 195.  
*Heaven Ablaze in his Breast*- 470.  
Héctor – (*King Priam*) 426.  
Hedge (Mr.) (*Albert Herring*)- 372.  
Heidegger, John Jacob- 136, 142, 146, 162, 164.  
Helena (*A Midsummer Night's Dream*)- 386.  
Helena (*King Priam*) - 426.  
*Hell's Angels*- 476, 542, 545.  
Hellström, Gustave- 298.  
*HMS Pinafore*- 259, 264.  
*Henry Clifford*- 313.  
*Henry, the Second King of England*- 105.  
*Henry V*- 327, 331, 333, 338, 505, 527.  
*Henry VIII*- 380.  
Hensher, Philip- 490.  
Henze, Hans Werner- 352, 438-443, 478, 530  
Herbert, George- 308.  
Hércules (*Hercules*)- 168.  
*Hercules*- 166, 168, 173.  
*Hermann, or the Broken Spear*- 233, 288, 524.  
Hermes (*King Priam*)- 426.  
Hermia (*The Fairy Queen*)- 97.  
Hermia (*A Midsummer Night's Dream*. Britten)- 385, 386.  
Hermione (reina)(*A Winter Tale*)- 36.  
Heródes (rey) (*Bethlehem*)- 328.  
Herrick, Robert- 50.  
Herring, Thomas (arzobispo de Canterbury)- 151.  
Herzogenberg, Heinrich von- 317.  
Hesse, Henry- 273.  
*He Would if he Could, or an Old Fool Worse than Any*- 191.  
Heywood, Thomas- 30, 368.  
*Hiawatha*- 304.  
Hicks, Anthony- 168.  
*Higglety, Pigglety, Pop!*- 443, 478, 479, 480, 502, 537.  
*Hildegard von Bingen*- 489.  
Hill, Aaron- 141.  
Hill, David- 389.  
Himeneo (*The Fairy Queen*)- 99.  
Hipocresía, La (*Albion and Albanus*)- 72.  
Hipólito (*The Tempest*)- 76, 77, 78.  
Hirs, Rozalie- 502.  
*Histoire of the Turkes*- 54.  
*Historia Regnum Britanniae*- 94, 315, 528.  
*Historical Register for 1736*- 176.  
*History of Francis Drake, The*- 55, 82, 103.  
*History of Tom Jones, A Foundling*- 177.  
*Histriomastrix*- 44.  
Hoare, Prince- 202, 203.  
Hobbes, Thomas- 51.  
Hogarth, William- 19, 156, 352, 353, 354, 518, 529.  
Hogwood, Christopher- 138.  
Hoddinot, Alun- 304, 546.  
Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus- 470.  
Hoffmansthal, Hugo von- 272, 351, 489.  
Holbrook, Joseph- 320, 321, 528.  
Holcroft, Thomas- 225.  
Holden, Amanda- 497, 513.  
Holingshed, Raphael- 31, 457, 530.  
Holland, Philemon- 31.  
Hollingshead, John- 257.  
*Hollow Hill*- 501.  
Holmes, Augusta- 317.  
Holstein (duque de)- 40.  
Holst, Imogen- 330, 331, 361.  
Holst, Gustave- 75, 219, 277, 301, 304, 306, 307, 330-335, 337, 361, 403, 406, 505, 527, 539, 546.  
Holt, Simon- 487, 500, 531.  
Hombre de arcilla, El (*Golem*)- 475, 542.  
*Honest Yorkshire Man, The*- 161.  
Hood, Basil- 270, 323.  
Hood, Henry- 315.  
Hopkins, Gerard Mainly- 230.  
Horn, Charles- 230.  
Hospicio de Niños Abandonados- 139.  
Housman, Alfred Edward- 297, 301, 305, 328.  
Howard, Robert- 84.  
Howarth, Elgar- 444.  
*Hudibras*- 30, 114.  
Hughes, Ed- 501.  
Hughes, John- 67, 126, 137, 141, 142, 144, 207, 525.  
*Hugh, the Drover*- 308, 358.  
Hullah, John Pyke- 241.  
Humanidad, La (*The Triumph of Peace*)- 45.  
Humfrey, Pelham- 77, 85.  
Humphreys, Samuel- 163.  
Hunt, Leigh- 224.  
Huxley, Aldous- 300, 352, 419.  
Hyde (Mr.)- 508.  
*Ianthe*- 278  
*Iberia*- 314.  
Ibsen, Henrik- 240.  
*Ice Break, The*- 434, 435.  
*Idea, The*- 278.  
*Ifigenia en Taúride*- 86.  
*Iliada, La*- 47, 51, 402, 425, 530.

*Ille Enchant'éé, L'-* 256.  
 Illica, Luigi- 310.  
*Illustrations-* 241.  
 Imperial Institute- 271.  
*In Alium-* 459.  
*Indian Emperor, or the Conquest of Mexico, The-* 105.  
*Indian Queen, The-* 72, 84, 96, 102, 103, 107.  
 Inglis, Brian- 484.  
 Ingoldsby, Thomas (Richard Harris Barham)- 233.  
*Inkle-* 193.  
*In Memoriam-* 256.  
*Immortal Hour, The-* 325.  
*Inquest of Love-* 483, 541.  
*In Quest of Spirit-* 483.  
*Intelligence Park, The-* 510.  
*Intimations of Immortality from Recollection of Early Childhood-* 222.  
*In Search of Angels-* 458.  
 Institutriz, La (*The Turn of the Screw*)- 375, 381, 382, 383, 412.  
*Iolanthe, or the Peri-* 261.  
*Ion-* 494.  
 Ionesco, Eugène- 424.  
*Io (The Io Passion)-* 501.  
*Io Passion, The-* 501  
 Iris (*Albion and Albanius*)- 72.  
 Irish Literary Revival- 240, 243.  
*Irish Symphony-* 256.  
*Irmelin-* 281.  
*Iron Chest, The-* 203.  
 Irons, John- 502.  
 Isabel I (reina de Inglaterra)- 32, 35, 38, 181, 378, 539.  
 Isabel II (reina de Inglaterra)- 379.  
 Isherwood, Christopher- 300, 351, 361, 401.  
*Island Night Entertainments-* 304.  
*Isolda (Tristán e Isolda)-* 284, 328.  
*Israel in Aegypt-* 164.  
*Isys-* 95.  
*Ítaco (Circe)-* 86.  
*Ivanhoe* (Scott)- 229.  
*Ivanhoe* (Sullivan)- 207, 255, 267, 274, 310.  
 Ives, Simon- 44.  
  
**Jack** (*The Midsummer Marriage*)- 405.  
 Jack Point (*Yeomen of the Guard*)- 264.  
 Jackson, Barry- 303.  
 Jacobo I (rey de Inglaterra)- 38, 111.  
 Jacobo II (rey de Inglaterra)- 48, 67, 69, 72, 83, 86, 88, 127, 169.  
 Jacobs, Arthur- 430.  
 Jacobs, William Wymarck- 319.  
 Jacobson, Jens Peter- 285.  
*Jaguarita L'indienne-* 249.  
 James, Henry- 298, 381, 393, 463, 529.  
 Janacek, Leos- 478, 502.  
*Jane Eyre-* 227, 287, 493, 531.  
 Jeanie Deans (*Jeanie Deans*)- 279, 292.  
  
*Jeanie Deans-* 231, 278, 279.  
 Jeffreys, George- 56.  
 Jekyll (Dr.)- 508.  
 Jennens, Charles- 164, 165, 166, 173, 540.  
 Jennifer (*The Midsummer Marriage*)- 405.  
 Jennie (la perrita) (*Higglety Pigglety Pop!*)- 480.  
 Jenny Diver (*The Beggar's Opera*)- 152.  
*Jephtha-* 172.  
*Jerusalén liberada-* 132, 141.  
 Jessamy (*Lionel and Clarissa/ A School for Fathers*)- 188, 189.  
 Jessop, George Henry- 276.  
*Jessy Lee-* 252.  
*Jesus Christ Superstar-* 422.  
 Jhayyan, Omar- 239.  
 Jimmy Porter (*Look Back in Anger*)- 339.  
*Joan of Arc-* 243, 310.  
*Job: A Masque for Dancing-* 334.  
 Joe (*One Man Show*)- 430.  
*Joe Hill, the Man who Never Died-* 348.  
 Johnson, Samuel- 127.  
 John Wellington Wells (*The Sorcerer*)- 259.  
*Jollie Fille de Perth, La-* 229.  
 Jonás (*The Whale*)- 459.  
 Jonathan (*Alexander Ballus*)- 170.  
 Jones, Henry Arthur- 239.  
 Jones, Indiana- 432.  
 Jones, Inigo- 41, 42, 44, 53.  
 Jonson, Ben- 14, 25, 29, 40, 42, 43, 45, 51, 56, 67, 139, 178, 207, 235, 303, 321, 334, 428, 528, 532, 542, 548.  
 Jonson, Charles- 184, 185.  
 Jorge I (rey de Inglaterra)- 141, 147.  
 Jorge II (rey de Inglaterra)- 139, 147, 150, 166, 169.  
 Jorge III (rey de Inglaterra)- 234, 447, 539.  
 Jorge IV (rey de Inglaterra)- 234.  
 Jorge V (rey de Inglaterra)- 320.  
 Jorge VI (rey de Inglaterra)- 335.  
 José II (emperador de Austria)- 201.  
*Joseph and his Brethren-* 165.  
*Joshua-* 170.  
 Josué (*Joshua*)- 170.  
 Jourdan, Sylvester- 506.  
 Joyce, James- 246, 247, 248, 288, 423.  
*Judas Maccabeus-* 170.  
*Judgement of Paris, The-* 130, 180.  
*Judith-* 335.  
 Judy (*Punch and Judy*)- 453.  
*Julius Caesar-* 37.  
 Jung, Carl- 346, 403, 407.  
 Junius (*Bonduca*)- 101.  
 Junius (*The Rape of Lucretia*)- 369.  
 Juno (*Albion and Albanius*)- 72.  
 Juno (*The Fairy Queen*) 98, 99.  
 Juno (*The Judgement of Paris*)- 130, 132.  
 Juno (*Semele*) 165.  
 Juno (*Tom Jones*)- 436.  
 Júpiter (*Tom Jones*)- 436.

Justice Crabb (*The Mock Tempest*)- 82.

*Kabala, la*- 475.

Kafka, Franz- 450, 457, 530.

Kalidaza- 306.

Kallman, Chester- 14, 301, 351, 352, 439, 440.

*Kantam and the Damask Drum*-495.

Keary, Charles Francis.- 283.

Keats, John- 223, 237, 384.

Keiser, Reinhard- 139.

Kemble, John Philipe- 101.

*Kenilworth*- 231, 251, 275.

Kennedy, Michael- 358.

Keller, Gottfried- 283.

Kelly, Isabella- 248.

Kelly, Michael- 202, 228.

Kermann, Joseph- 14.

Khubilai Khan- 468.

Kielmansegge (baron de)- 140, 142.

Killigrew, Thomas- 63, 549.

*King Arthur, or the British Worthy*- 71, 84, 94, 107, 118, 186, 271, 312, 485, 535, 538.

*King Charles II*- 251.

King Fisher (*The Midsummer Marriage*)- 406.

*King Ghost, The*- 384.

*King Priam*- 425, 530.

*King's Harald Saga*- 467.

Kingston, Beattie- 275.

Kipling, Rudyard- 297, 480.

*Kit Kat Club*- 130, 133, 204.

*Knight of the Burning Pestle, The*- 29.

*Knight of the Leopard, or the Taliman, The*- 229.

*Knight of Snowdown, The*- 229.

*Knights of the Cross, The*- 229.

Knolles, Richard- 31, 54.

*Knot Garden, The*- 434.

Knussen, Oliver- 443, 478, 481, 502, 518.

Koanga (*Koanga*)-282.

*Koanga*- 282, 283.

Koestler, Arthur- 420.

Ko-ko (*The Mikado*)- 262.

Korngold, Eric Wolfgang- 497.

*Köning Hirsch*- 439.

Koussevitsy, Serge- 362.

*Kraken, The*- 384.

*Kubla Khan*- 222.

Kydd, Thomas- 27.

Lady Abess- 231.

*Lady Chatterley's Lover*- 300.

*Lady Macbeth de Mtenk*- 367.

*Lady of Lyons, or Love and Pride*- 273.

*Lady of the Lake, The*- 229.

Lamb, Charles- 224.

Lampe, John Frederick- 174, 175, 176, 178, 525.

Lan, David- 458, 494.

*Land of Hope and Glory*- 302.

*Landsdown Castle*- 269.

Landsdown (lord)- 194.

Langer, Elena- 499, 512, 530.

Lanier, Nicholas- 44, 56.

Laporte, Pierre- 250.

*Last of Valerii, The*- 463.

*Launcelot*- 312.

Laurent, Henri- 231, 242.

Laurie, Margaret- 101.

Lawes, Henry- 44, 51, 53, 56, 57.

Lawrence, David Herbert- 300.

Leandro (*The Padlock*)- 189.

Lear, Edward- 235.

Le Blonde (Miss) (*Love in the City*)- 188.

Lediard, Thomas- 175.

Lee, Nathaniel- 29, 86, 114, 131, 368.

LeFanu, Nicola- 304, 530, 531, 546.

*Legend of Montrose, The*- 229.

Le Gendre, Dominique- 510, 512.

Lehar, Franz- 297.

Leigh Fermor, Patrick- 432.

Leoncavallo, Ruggero- 241.

Leporello (*Don Giovanni*)- 354, 355.

Lessing, Doris- 420.

Lester (conde de) (*Amy Robsard*)- 275.

LeSueur, Jean- 228.

*Letters, Riddles and Writs*- 460.

*Let's Make an Opera*- 373.

*Leviathan*- 51.

Levi, Hermann- 317.

Levy, Debra- 471.

Lewis, Cecil Day- 324.

Lewis, Clive Staples- 351.

*Libertine, The*- 233, 288, 524.

*Libro de Daniel, El*- 159, 171, 392.

*Libro de Job, El*- 334, 338.

*Libro de la selva, El*- 480.

*Libro de Tobías, El*- 458.

*Libro profético, El*- 437.

*Licensing Act*- 161, 164, 176, 205, 226, 535.

*Liebeskonzil, Das*- 476.

*Lighthouse, The*- 448, 449.

*Light of Asia, The*- 275.

*Light of the World, The*- 271.

Lillo, George- 127, 161.

*Lilly of Killarney, The*- 243, 244, 250, 311.

*Lily Maid, The*- 329.

Lincoln, Stoddard- 132.

Linley, Elizabeth- 196, 197.

Linley, Thomas (padre)- 101, 192, 197.

Linley, Thomas (hijo)-196, 197, 198.

*Listener, The* (periódico)- 362.

*List of English Plays Written before 1634 and Printed before 1700*- 110.

*Little Sweep, The*- 373, 413.

Locke, Mathew- 48, 52, 64, 71, 72, 76, 85, 110.

Lockit- 145.

Loder, Edward- 221, 232, 524.

*London Symphony*- 308.

Longfellow, Henry Wadsworth- 271.

Longus- 32.

*Look Back in Anger*- 339, 340.



Lords and Commons- 44.  
*Lord of the Isles, or the Gathering of the Clans, The-* 230.  
*Lord Hay's Masque, The-* 42.  
*Lord's Masque, The-* 56.  
*Lord Porter (HMS Pinafore)-* 259.  
 Lorena, Cristina de- 60.  
 Lóriga, Ray- 494.  
*Love and Other Demons-* 504.  
*Love Counts-* 503.  
*Love for Love-* 132.  
*Love in a Riddle-* 161.  
*Love in a Village-* 184, 185, 525.  
*Love in the City-* 187, 211.  
*Love's Labour Lost-* 36.  
 Lovelace, Richard- 51.  
*Love of Mars and Venus, The-* 132.  
 Love Peacock, Thomas- 224.  
*Lovers made Men-* 42, 56.  
*Love Triumphant-* 131.  
 Lowenfeld, Henry- 313.  
 Lowry, Malcolm- 419.  
*Luce dell' Asia, La-* 275.  
*Lucia di Lamermoor-* 229, 247, 388.  
*Lucretia (The Rape of Lucretia)-* 369, 370.  
*Lucy Lockit (The Beggar's Opera)-* 152, 153, 155.  
 Luis (*Pepita Jiménez*)- 314.  
 Luis XIV (rey de Francia) - 62, 112.  
 Lully, Jen Baptiste- 62, 69, 73, 85, 95, 101, 112, 172.  
*Lulu-* 491.  
*Luminalia-* 45.  
 Lumley, Benjamin- 250.  
*Lurline-* 249.  
 Lyly, John- 27, 112, 143, 522.  
*Lyrical Ballads-* 222.  
*Lysander (A Midsummer Night's Dream)-* 385, 386.  
  
 Maazel, Lorin- 504, 508, 545.  
*Mabinogion-* 321, 528.  
 Macaulay, Thomas Babington- 235.  
*Macbeth* (Shakespeare)- 75, 92, 119, 145, 257, 504.  
*Macbeth* (Verdi)- 218.  
 MacCunn, Hamish- 231, 278, 544.  
 Macdonald, Sharman- 473.  
 Macfarren, Alexander- 251, 252, 253, 527.  
*MacHeath (The Beggar's Opera)-* 152, 155, 156, 212, 279, 374, 542.  
 Mackay Brown, George- 448, 449.  
 MacLarnon, George- 459.  
 Maclean, Alick- 231, 280, 311, 544, 546.  
 Macleod, Fiona- 325.  
 MaCneice, Louis- 324.  
 Macpherson, James- 228.  
 MacQueen, Ian- 501.  
 MacRae, Stuart- 510.  
*Madame Bovary-* 300.  
  
 Mad Margaret (*Ruddigore*)- 263.  
*Maestros cantores de Nuremberg, Los-* 303.  
 Maeve (*Hey Persephone!*)- 473.  
*Magic Fountain, The-* 281.  
*Magic Opal, The-* 313.  
*Magic Ring, The-* 313.  
*Mahbarata-* 306.  
 Mahler, Gustave- 318.  
 Mahmoud- 203.  
*Maid Marian, or the Huntress of Arlingford- (Bishop)-* 229  
*Maid Marian (Reginald de Koven)-* 252.  
*Maid of Artois, The-* 243.  
*Maid of the Mill, The-* 188, 193.  
*Maid the Mistress, The-* 191.  
 Mainwaring, Joseph- 17, 139.  
*Maître Selier-* 311.  
 Malet, Edward, (Sir)- 274.  
 Mallet, David- 179.  
*Malhechor, El-* 251.  
 Malory, Thomas- 315, 528.  
 Malouf, David- 480, 493.  
*Malvina-* 228.  
*Man and Boy: Dada-* 503.  
*Man and Superman-* 240.  
 Manchester (conde de)- 140.  
 Mandane (*Artaxerxes*)- 184.  
 Mangus (*The Knot Garden*)- 435.  
*Man/ Machine Interface-* 458.  
 Manners, Charles- 280, 311.  
 Manning, Olivia- 420.  
 Mann, Thomas- 394, 395.  
*Man of La Mancha, The-* 352.  
*Man who mistook his wife for a Hat, The-* 461, 545.  
 Maqui Navaja (*La ópera de tres peniques*)- 212.  
 Marcella (*The Comical History of Don Quixote*)- 105, 145.  
*March of Woman-* 319.  
*Margot La Rouge-* 283.  
 Mariana (*Measure by Measure*)- 36.  
 María I (Estuardo) (reina de Escocia)- 378.  
 María (Estuardo) (princesa de Inglaterra)- 52  
 María I (Tudor) (reina de Inglaterra)- 378.  
 María Egipcíaca (*Saint Mary of Egypt*)- 484.  
*Maritana-* 196, 243, 248, 249, 264, 311, 524.  
 Mark (*The Wreckers*)- 318.  
 Mark (*The Midsummer Marriage*)- 405.  
*Mark of the Goat, The-* 452.  
 Mark, Peter- 463.  
 Marlborough (duque de)- 134, 135.  
 Marlowe, Christopher- 27, 28, 35, 110, 203, 235, 334, 352.  
*Marmion* (Scott)- 229,  
*Marmion* (Sullivan)- 256  
*Marmion* (Beecham)- 299  
 Marmontel, Jean François- 192.  
*Marriage of Heaven and Hell, The-* 437.  
*Married Beau, or the Curious Husband, The-* 30, 131.

Marte (*Las metamorfosis*)- 80.  
 Martín y Soler, Vicente- 201, 202, 210.  
*Martyrdom of Saint Magnus, The*- 448, 449.  
*Martyrdom of Theodora and Dydimus, The*-171.  
 Marvell, Andrew- 50.  
 Marx, Carlos- 234.  
 Mary (*Albert Herring*)- 373.  
 Mary (*Hugh the Drover*)- 308.  
 Mary (*The Martyrdom of Saint Magnus*)- 449.  
 Mary (*Mary, Queen of Scots*)- 464.  
 Mary, *Queen of Scots*- 464.  
 Mascagni, Pietro- 241, 283, 314.  
 Mason, Daniel- 497.  
 Mason, William- 186.  
*Mask at Kenilworth, The*- 256.  
*Mask of Orpheus, The*- 452, 454, 509, 538.  
*Mask of Time, The*- 403.  
*Masque in Honour of Lord Hay*-56.  
*Masque of Augurs*- 42.  
*Masque of Blackness*- 40, 41.  
*Masque of Gypsies*-42.  
*Masque of Heroes*- 42.  
*Masque of Oberon*- 31.  
*Masque of Queens*- 41.  
*Masque of the Inner Temple and Gray's Inn*- 42.  
 Massenet, Jules- 276.  
 Massinger, Philip- 29, 50, 84, 91, 114.  
*Más tarde esa misma noche*- 518.  
 Mathison, Arthur- 229.  
*Matilde of Hungary*- 249.  
*Matrimonio de moda, El* -155.  
 Maupassant, Guy de- 371, 529.  
 Maw, Nicholas- 429, 430, 496, 530, 537.  
 Maxwell, Glyn- 499, 501.  
 Mayo Francés del 68- 422.  
 Mazarino, (cardenal)- 62.  
 Mazzara (conde de)- 243.  
 Mazzilier, Joseph- 244.  
 McAlpin, Colin- 311.  
 McClatchy, J.D. (Sandy)- 508.  
 McGrath, John- 457.  
*Measure by Measure*- 36.  
 Medicis, Catalina de- 62.  
 Medicis, Fernando de- 60.  
 Medicis, María de- 61.  
 Meeham, Thomas- 508.  
 Mefistófeles (*Fausto*)- 354, 542.  
 Melton, Thomas- 29.  
 Melville, Hermann- 375, 529.  
 Mendelssohn, Félix- 218, 251, 279.  
 Mendez, Moses- 194, 195.  
*Men of Blackamoor*- 348.  
*Merchant of Venice, The*- 37, 337.  
 Mercurio (*Albion and Albanius*)- 72.  
 Mercurio (*Dido and Aeneas*)- 90.  
 Meredith, George- 236.  
 Merimeé, Prospero- 278, 335.  
 Merlín (*King Arthur*)- 94, 95, 544.  
 Merlín (*Merlin*)- 315.  
 Merlin (*Bethlehem*)- 327.  
 Merlin- 312, 314, 485, 528.  
*Merrie Men of Sherwood Forest, The*- 252.  
*Merry Wives of Windsor, The*- 333, 505.  
 Messenger, André- 309.  
*Messaline*- 276.  
*Messiah, The*- 165, 172.  
*Metamorfosis, Las*- 35, 44, 47, 61, 80, 126, 142, 166, 387, 525.  
 Metatasio, Pietro- 134, 178, 182, 183, 203, 207, 523.  
 Meyerbeer, Giacomo- 226, 245.  
 Middleton, Thomas- 30, 37, 42, 75, 92, 119, 334.  
 Middlesex (lord)- 174.  
*Midnight Bell*- 384.  
*Midsummer Marriage, The*- 405, 406, 408, 427, 434, 509, 538, 548.  
*Midsummer Night's Dream, A* (Shakespeare)- 35, 36, 37, 74, 75, 97, 109, 118, 259, 303, 385, 472, 501, 504.  
*Midsummer Night's Dream, A* (Britten)- 167, 399, 414, 505, 528, 543, 545.  
 Mikado, El (*The Mikado*)- 263.  
*Mikado, The*- 262, 263, 264, 524.  
 Milcha-(*The Tempest*-Dryden)- 77.  
 Miles (*The Turn of the Screw*)- 375, 382, 383.  
 Millais, John Everett- 238.  
 Miller, James- 165.  
 Mills, Jonathan- 503.  
 Milton, John- 25, 51, 66, 67, 71, 113, 115, 116, 125, 162, 164, 165, 168, 178, 179, 205, 207, 346, 457, 525, 535.  
 Minerva (*The Judgement of Paris*)- 130.  
*Mines of Sulphure, The*- 428.  
 Minotauro, El (*The Minotauro*)- 508, 542.  
*Minotaure, The*- 504, 508, 509, 538.  
*Miracle plays*- 24.  
 Miranda ( *The Tempest*- Shakespeare)- 76, 95.  
 Miranda (*The Tempest*- Ades)- 506.  
*Misa de Difuntos (War Requiem)*- 389.  
*Misa en mi menor* (Ethel Smyth)- 317.  
*Missa l'homme armé super*- 447.  
*Miserere (Il Trovatore*-Verdi)- 388.  
*Miss Donithorne's Maggot*- 447, 448, 527.  
*Miss Julie* (Strindberg)- 300.  
*Miss Julie* (Alwyn)- 437.  
 Misterio, El (*The Fairy Queen*)- 98.  
 Mitchell, Donald- 371, 372.  
 Mitchell, Margaret- 420.  
 Modena, María de- 69.  
*Modern Painters*- 238.  
*Mohocks, The*- 148.  
*Moina*- 276.  
 Moisés (*A Woman called Moses*)- 464.  
 Molière, Jean Baptiste Poquelin- 59, 62, 63, 69, 70, 127, 196, 207, 232, 437, 523.  
 Molly (*Love in the City*)- 188.  
*Monastery, The*- 230.  
 Money Coutts, Francis Burdett (Lord Latymer)- 313, 314, 315.

- Monfort, William- 105.  
 Monmouth, Geoffrey de- 94, 315, 528.  
 Monmouth (duque de)- 48, 71.  
 Montaigne, Michel de- 31, 505.  
*Montaigne noire, La-* 317.  
 Montemayor, Jorge de- 28, 32, 113.  
 Montesmo (*The Comical History of Don Quixote*)- 106.  
 Monteverdi, Claudio- 61, 90, 289, 226, 357, 486, 523.  
 Montezuma- 102, 546.  
 Montijo, Eugenia de- 317.  
*Mont Juic-* 361.  
*Montrose, or the Children of Mist-* 229.  
 Moody, Fanny- 311  
*Moon Maiden, The-* 327.  
 Moore, Edward- 194.  
 Mopsa (*The Fairy Queen*)- 98, 99, 100.  
*Moray-* 464.  
 Morden, Ethen- 14.  
 Mordred (*Merlin*)- 315  
 Morell, Thomas- 170, 171, 172, 173, 540.  
 Morgana (*Merlin*)- 315.  
 Morgana (*Gawain and the Green Knight*)- 486.  
 Morley, Thomas- 198.  
 More, Thomas- 31.  
 Morra, Irene- 14.  
 Morris, Ivan- 504.  
 Morris, Mark- 174.  
 Morris, William- 238, 324.  
*Mort d'Arthur, La-* 312, 315, 528.  
 Morton, Madison- 256.  
*Most Lamentable Comedy and the Most Cruel Death of Pyramus and Thisby, The-* 35.  
 Mother Goose (*The Rake's Progress*)- 355.  
 Mother Woosat (*Psyche Debauch'd*)- 82.  
 Motomasa, J.- 391.  
 Motteaux, Peter Anthony- 132, 133.  
*Mountain Sylphe, The-* 233, 544.  
*Mountbanks, The-* 268.  
 Mowgli (*Baa Baa Black Sheep*)- 481.  
 Mozart, Wolfgang Amadeus- 198, 200, 201, 202, 203, 217, 226, 227, 233, 247, 289, 323, 346, 351, 357, 371, 405, 434, 443, 460, 489.  
*Much ado about Nothing-* 276, 309.  
 Muerte, La (*Cupid and Death*)- 57.  
 Muerte, La (*Savitry*)- 306.  
 Muerte, La (*Triumph of Peace*)- 45.  
*Muerte en Venecia-* 394.  
*Muerte y la doncella, La-* 491.  
 Mujer de Noé, La (*Noye's Fludd*)- 383, 384.  
*Mujer sin sombra, La-* 346, 405, 489.  
 Mungo (*The Padlock*)- 190.  
 Munro, Hugh (Saki)- 430.  
*Murder in the Cathedral-* 300.  
 Murphy, Angela- 502.  
 Musgrave, Thea- 304, 463-466, 427, 546.  
*Musical Times, The* (periódico)- 359.  
*Music and Nationalism-* 15.  
*Music of Time, The-* 407.  
*Musick for the Royal Fireworks-*171.  
 Musset, Alfredo de- 317.  
 Musorgsky, Modesto- 218, 322, 344, 380.  
 Musto, John- 518.  
*Mysteries of Udolpho, The-* 220.  
*Mystery Plays-* 24.  
*Mystic Trumpeter-* 306.  
 Nabokov, Vladimir- 352.  
 Nabucodonosor (*The Burning Fiery Furnace*)- 392.  
*Nadesha-* 278.  
*Nail-* 276.  
 Narrador, El (*The Turn of the Screw*)- 381.  
*Narrative of all the Robberies, Escapes, etc. of John Sheppard, A-* 149.  
 Napier, Philip- 303.  
 Nausicaa (*The Piano Tuner*)- 497.  
 Naylor, Edward Woodwall- 309, 312, 323.  
*Nelson-* 347, 539.  
 Neptuno (*Albion and Albanus*)- 72.  
 Neptuno (*The Fairy Queen*)- 101.  
 Neptuno (*Eliza*) 181.  
*Neptune's Prophecy-* 203.  
*Neptune's Triumph-*42.  
 Neumann, Angelo- 318.  
 Newby, Percy Howard- 419.  
 Newcastle (duque de)- 146.  
*New Grove Dictionary of Opera, The-* 16.  
 Newman, Ernest- 316.  
 Newman, (cardenal) John Henry- 235, 302.  
 Newman, Robert- 515.  
*New Music Manchester Group-* 456.  
 Nick Shadow (*The Rake's Progress*)- 354, 355, 356.  
 Nietzsche, Friederich- 394, 437, 440.  
 Nigel (*Fennimore and Gerda*)- 285.  
*Nigel, or the Crown Jewels-* 229.  
*Night at the Chinese Opera, A-* 468, 530.  
*Night Dancers, The-* 232, 544.  
*Nightingale's to Blame, The-* 487, 531.  
*Nightmare, The-* 221.  
 Niño Jesús (*Bethlehem*)- 328.  
 Niños cantores de Viena- 393.  
 Nivian (*Merlin*)- 315.  
 Noche, La (*The Fairy Queen*)- 98.  
*Noche de Epifanía-* 74.  
*Noche oscura del alma-* 459.  
*Nocturne-* 384, 385, 545, 548.  
 Noé (*Noye's Fludd*)- 383, 384.  
*Noises, Sounds and Writs-* 460.  
 Non So Fair (*Psyche Debauch'd*)- 82.  
*Nordisa-* 278.  
 North, Roger- 63.  
 North, Thomas- 31.  
 Norton, Richard- 106.  
 Norton, Thomas- 27, 34.  
*No Song, no Supper-* 202.  
*Nourjhaad-* 232, 524.  
*Novela de perra gorda, La-* 157.

- Novelas ejemplares*- 244, 524.  
*Novia vendida, La*- 371.  
*Noye's Fludd*- 383, 399, 413, 414.  
*Nozze di Figaro, Le*- 269.  
*Nubar (Bethlehem)*- 327.  
*Nuevo testamento*- 392.  
*Number 11 Bus, The*- 450.  
*Nun Mona (The Lord of the Isles)*- 231.  
 Nyman, Michael- 460, 461, 494, 503, 531, 537, 545.  
  
 Oakes, Meredith- 504, 510, 513.  
 Oberón (*A Midsummer Night's Dream*- Britten)- 386, 544.  
 Oberón (*The Fairy Queen*)- 98, 99.  
 Oberón (*Oberon*)- 226.  
 Oberon (Ben Jonson)- 186.  
 Oberon (Weber)- 227, 252.  
 Obey, André- 368, 505.  
 Obispo, El (*Caritas*) - 482.  
 O'Brian, Flann- 420.  
 O'Casey, John- 240.  
*Ocassional Oratorio*- 169.  
 Océano, El (*The Tempest*-Shadwell))- 77.  
*Occurrence at Owl Creek Bridge, An*- 464.  
*Oda a Shakespeare*- 186.  
*Ode for Saint Cecilia's Day*- 164.  
*Ode for the Colonial and Indian Exhibition*-271.  
*Odisea, La*- 47, 61, 363, 523.  
 Odiseo (*The Piano Tuner*)- 497.  
 Offenbach, Jacques- 470.  
 Offred (*The Handmaid's Tale*)- 498.  
*Of the Cannibals*- 505.  
 Ogdon, John- 444.  
 Ogilby, John- 57, 113.  
 Oithona- (*Oithona*- Bainton)- 327, 529.  
*Oithona* (Bainton)- 326.  
*Oithona* (Barthelemon)- 228.  
 Old Cockney (*Love in the City*)- 188.  
*Old English Baron, The*- 220.  
 Old Lady (*The Maid the Mistress*)- 191.  
*Old Mortality*- 229.  
*Olimpiade, L'*- 178, 185, 206.  
*Olympians, The*- 301, 341.  
 Oliver, Stephen- 177, 436, 485, 505, 530.  
 Ometh (*Golem*)- 475.  
*One Man Show*- 429, 530.  
*On Shore and Sea*- 271.  
*On the Cliffs of Cornwall*- 318.  
*On this Island*- 360.  
*Ópera del Mendigo, La*- 151, 155.  
*Ópera de perra gorda, La*- 157 (ver: *Beggar's Opera, The*).  
*Ópera de tres peniques, La*- 150.  
*Opera of Operas, or Tom Thumb, The Great, The*- 176, 178.  
*Óperas del Savoy*- 291, 259, 271, 272, 423, 432.  
*Oratorios de cuaresma*-163.  
*Oratorios de la victoria*- 170.  
 Orazia (*The Indian Queen*)- 103.  
  
 Orfeo (como mito)- 44, 218, 233, 354, 442, 458.  
 Orfeo (*The Mask of Orpheus*)- 455, 456.  
*Orfeo* (Monteverdi)-61, 226, 486.  
 Oriana (*Gloriana*)- 378.  
*Orlando furioso*- 141.  
 Ormondo (*Arsinoe*)- 133.  
 Oroonoko (*Oroonoko*)- 190.  
*Oroonoko, or the Royal Slave*- 68.  
*Orpheus* (ballet) (Henze)- 442.  
*Orpheus Britannicus*- 105.  
*Orpheus: Euridice*- 457.  
 Orwell, George- 419, 508, 545.  
 Osborne, John- 339, 410, 420.  
 Osborne, Nigel- 476, 477, 497, 531, 545.  
 Osmond (*King Arthur*)- 94.  
 Ossian- 228.  
*Ossian, ou les Bardes*- 228.  
 Oswaldo (*King Arthur*)- 94.  
*Otello* (Verdi)- 218, 232, 367.  
*Othello* (Shakespeare)- 36, 75, 219.  
 Ottoboni, Pietro- 140.  
*Ottone*-146.  
 Ouida (Louise de la Rameé)- 274.  
*Our Man in Havana*- 431.  
 Ouseley, Frederick (Sir)- 89.  
*Outpost, The*- 241.  
 Ovidio- 44, 47, 61, 80, 126, 142, 166, 207, 387, 525.  
 Owen, Wilfred- 323, 384, 389, 399.  
*Owen Windgrave*- 393, 413.  
 Oxenford, John- 250, 252.  
 Oxford, Grupo de- 324.  
  
*Pacifist March*- 368.  
*Padlock, The*-189, 190, 211, 524.  
 Paine, Thomas- 220.  
 Paisiello, Giovanni- 189, 201.  
*Palace in the Sky, The*- 458.  
*Palace of Art, The*- 237.  
 Palas (*The Judgement of Paris*)- 131, 132.  
 Palmyra (*Koanga*)- 282.  
 Pamina (*La flauta mágica*)- 405.  
 Pamphili (cardenal) Benedetto- 140.  
 Pan (*Psyche*)- 71.  
 Pandarus (*Troilus and Cressida*)- 402.  
 Panizza, Oskar- 476, 531.  
 Pankhurst, Emmeline- 319.  
 Papagena (*La flauta mágica*) 405.  
 Papageno (*La flauta mágica*)- 405.  
*Paradise Lost*- 52, 66, 67, 66.  
*Paradise Regained*- 52, 66, 71.  
*Paralelo 49*- 337.  
 Paris (Juicio de)- 44, 45, 47, 130, 523.  
 Parry, Charles Hubert- 223, 273, 312, 326.  
*Parsifal*- 95, 330.  
*Pasquin*- 176.  
*Passionate Shepherd, The*- 334.  
 Pasternak, Boris- 476, 531.  
*Pastoral* (Tercera sinfonía de Vaughan Williams)- 332.

*Pastor Fido, Il-* 62, 73, 113, 141, 143, 522.  
*Patience-* 260.  
*Paul Bunyan (Paul Bunyan)-* 362, 542.  
*Paul Bunyan-* 361, 362, 398, 399.  
*Pauline-* 235, 273, 528.  
*Pausanias, the Betrayer of his Country-* 106.  
*Pauvre Clerc, Le-* 334.  
*Payne, John Howard-* 251.  
*Paz, La (Psyche)-* 70.  
*Paz, La (Eliza)-* 181.  
*Peachum (Mr/Mrs) (The Beggar's Opera)-* 152.  
*Peacock, Isaac-* 230.  
*Pearl Tree, The-* 331.  
*Pears, Peter-* 18, 349, 361, 362, 368, 371, 374, 376, 379, 385, 391, 398.  
*Pedrell, Felipe-* 312, 342.  
*Pedro y el lobo-* 413.  
*Peel, George-* 27, 45, 334.  
*Péguy, Charles-* 459.  
*Peine de couer d'un chatte anglaise-* 442.  
*Peleus and Thetis-* 194.  
*Pelleas et Melissande-* 315.  
*Pellegrina, La-* 60.  
*Penélope (The Piano Tuner)-* 497.  
*Penelope Rich (lady) (Gloriana)-* 379.  
*Penny for a Song, A-* 428.  
*Pepita Jiménez-* 314.  
*Pepusch, Johann Christian-* 134, 144, 150, 374.  
*Pepys, Samuel-* 17, 68, 74.  
*Perfect Fool, The-* 330.  
*Pergolesi, Giovanni Battista-* 191.  
*Pericles-* 37.  
*Peri, Jacobo-* 61.  
*Peter Grimes (Peter Grimes)-* 318, 362-368.  
*Peter Grimes-* 121, 126, 363, 366, 367, 369, 374, 399, 400, 413, 549.  
*Peter Pan-* 300.  
*Petronio-* 32, 191.  
*Petrov, Gregory-* 484.  
*Petruccio (Petruccio)-* 292.  
*Petruccio-* 280, 311, 546.  
*Peveril of the Peak-* 230.  
*Phaedra-* 398.  
*Phantasy Quintet-* 308.  
*Philidel (King Arthur)-* 94, 95, 544.  
*Phillipe, John-* 114.  
*Philpot, Stephen-* 278, 323.  
*Phylis (Iolante)-* 261.  
*Piano Concerto (Vaughan Williams)-* 334.  
*Piano Tuner, The-* 497.  
*Pickwick-* 330, 527, 529.  
*Pierrot and Pierret-* 321.  
*Pierrot lunaire-* 400, 445.  
*Pilgrim's Progress, The-* 26, 68, 332, 338, 344, 345, 346, 540.  
*Pills to Purge Mellancholy-* 176, 525.  
*Pineiro, Arthur Wing-* 239.  
*Pinel Dumanoir, Philip François-* 248.  
*Pinter, Harold-* 421.  
*Piper, John-* 374.  
*Piper, Myfawny-* 381, 393, 395, 399, 413.  
*Pirates, The-* 203.  
*Pirates of Penzance, The-* 260.  
*Pixérécourt, René Charles Guilbert de-* 225.  
*Plaice, Stephen-* 501.  
*Planché, James Robinson-* 227.  
*Planets, The-* 306.  
*Platen-Hallermünde, Auguste Graf von-* 394.  
*Playford's Dancing Master, The-* 331.  
*Pleasant Notes upon Don Quixot-* 30, 114.  
*Pleasure Reconciled to Virtue-* 42.  
*Plomer, William-* 391, 399, 413.  
*Plowman, Lynne-* 472.  
*Plutarco-* 31.  
*Plutón (Albion and Albanus)-* 72.  
*Pocahontas-* 249, 546.  
*Poder, El (Psyche)-* 70.  
*Poe, Edgar Allan-* 223.  
*Poems and Ballads-* 238.  
*Poeta borracho, El-* 99.  
*Poeta en vacaciones, El (Gregor Mittenhofer) (Elegy for Young Lovers)-* 440, 543.  
*Poison Maid, The-* 335.  
*Poisoned Kiss, The-* 335.  
*Polifemo (Las metamorfosis)-* 142.  
*Polifemo (Acis and Galatea)-* 144, 145, 204, 542.  
*Polly-* 103, 158, 159, 546.  
*Polly Peachum-* 152, 153, 155.  
*Pomona (Dioclesian)-* 92.  
*Pomp and Circumstance-* 302.  
*Ponce de León, Pedro-* 281.  
*Pontalba, Micaela Almonester de (baronesa) (Pontalba)-* 466, 539.  
*Pontalba-* 466.  
*Pope, Alexander-* 125, 126, 141, 142, 150, 162, 165, 207, 237, 523, 525.  
*Porgy and Bess-* 366.  
*Porpora, Nicolo-* 163.  
*Porter, Dorothy-* 503.  
*Porter, Jane-* 244.  
*Posthumous Papers of Mr. Pickwick's Club, The-* 330.  
*Potiphar (Mr)-* 305.  
*Potter Thomson-* 429.  
*Poulenc, François-* 459.  
*Pound, Ezra-* 298.  
*Poutney, David-* 488, 489.  
*Powder her Face-* 491.  
*Powell, Anthony-* 420.  
*Prelude, The-* 222, 384.  
*Prémare, Joseph-* 468, 530.  
*Príamo (rey de Troya)-* 130.  
*Priamo (King Priam)-* 426.  
*Priest, Josias-* 86.  
*Priestley, John Baynton-* 300, 301, 341.  
*Princess, The-* 261.  
*Princess Ida-* 261.  
*Princess of Persia, The-* 105. (ver: *The Distressed Innocence*).

Priscilla Tomboy (*Love in the City*)- 188.  
*Prison Breaker, or the Adventures of John Sheppard, The*- 149.  
*Proceso, El*- 457.  
*Prodigal Son, The* (Britten)- 392.  
*Prodigal Son, The* (Sullivan)- 271.  
*Progresses, Processions and Magnificent Festivities of King James, The*- 110.  
*Progresses, Public Processions &c. of Queen Elizabeth, The*- 110.  
 Prokofiev, Sergei- 212, 387, 413, 498.  
*Prolation*- 444.  
*Prophetess, or the History of Dioclesian, The*- 84, 91, 93, 101, 106, 155.  
 Proserpina (*Psyche*)- 70.  
 Próspero (*The Tempest*- Ades) -506.  
 Próspero (*The Tempest*- Shadwell)- 77.  
 Próspero (*The Tempest*- Shakespeare)- 95, 119, 315, 505, 544.  
 Proteo (*Albion and Albanus*)- 72.  
 Prynne, William- 44.  
 Jones, Alan Pryce- 349.  
*Psyche* (*Psyche*)-70, 71.  
*Psyche* (Molière)- 63.  
*Psyche* (Shadwell) 69, 70.  
*Psyche Debauch'd*- 82.  
 Ptolomeo (*Alexander Ballus*)- 170.  
 Puccini, Giacomo- 241, 310.  
 Puck (*A Midsummer Night's Dream*-Britten) 386, 376, 387, 388, 544.  
 Puck (*A Midsummer Night's Dream*- Shakespeare)- 259, 303.  
 Puck (*The Fairy Queen*)- 98, 99.  
 Pug (*The Spanish Lady*)- 303.  
*Puits d'amour, Les*- 244.  
 Purcell, Daniel- 104, 131, 132.  
 Purcell, Henry- 14, 15, 18, 26, 47, 48, 67, 69, 72, 73, 75, 81, 84, 85, 86, 89, 91-95, 100-109, 113, 115, 118, 121, 131, 155, 158, 166, 205, 312, 359, 371, 379, 386, 403, 523, 538, 546, 551.  
*Purgatory*- 428.  
*Puritani, I*- 229.  
 Puritanismo, El (como personificación)- 26.  
*Púrpura de la rosa, La*- 112.  
 Pushkin, Alexander-290.  
*Pygmalion*- 240.  
 Pyramus (*A Midsummer Night's Dream*- Britten)- 387.  
  
*Quaker, The*- 192.  
*Quentin Durward* (Laurent)- 243.  
*Quentin Durward* (Maclean)- 279, 311.  
*Quijote, El*- ver: Don Quijote y *Don Quijote de la Mancha*.  
 Quinault, Philippe- 63, 172.  
 Quince (*A Midsummer Night's Dream*)- 387.  
*Quinta sinfonía* (Vaughan Williams)- 338.  
  
 Rabelais, François- 51.  
 Racine, Jean- 126, 162, 163.  
*Radamisto*- 146.  
 Radcliffe, Anne- 220.  
 Rain, Craig- 476.  
 Rainiero (príncipe de Mónaco) (premio)- 459.  
*Rake's Progress, The*- 156, 212, 350, 351, 352, 354, 411, 491, 518, 529, 542.  
 Raleigh, Walter (Sir)- 31, 42.  
*Ralph Roister Doister*- 27, 34.  
 Rankl, Karl- 341, 348.  
*Rapaccini's Daughter*- 335.  
*Rape of Europe, The*- 131.  
*Rape of Lucrece, The*- 32.  
*Rape of Lucretia, The*- 168, 368, 372, 373, 399, 414, 528, 541, 543.  
*Rapto en el serrallo, El*- 192.  
*Rapunzel*- 330.  
 Rattingham, Terence- 300.  
*Ravenant, Le*- 229.  
 Ravel, Maurice- 305, 334, 478.  
 Rauzzini, Venanzio- 198.  
 Rawlence, Christopher- 461.  
*Raymond and Agnes*- 221, 232, 544.  
*Rebel, The*- 369.  
*Rebelión en la granja*- 537.  
*Recruiting Officer, The*- 191.  
*Redgaunlet*- 229.  
*Re Don Giovanni, In*- 460.  
 Reece (capitán)- 259.  
 Reed, Priscilla- 241, 289.  
 Reed, Thomas- 241, 289.  
 Reeve, Clara- 220.  
 Reforma Religiosa- 33, 34.  
 Regio, Pietro- 77.  
*Regulating Act*- 239.  
*Rehearsal, The*- 82.  
*Rehearsal at Goatham, The*-160.  
 Renacimiento Musical Inglés (Segundo)- 26, 211, 278, 409, 505, 525, 536, 543.  
 República (de Cromwell)- 59, 114, 117.  
*Rescue, The*- 363.  
 Restauración (de la monarquía inglesa)- 17, 48, 59, 66, 68, 69, 74, 76, 78, 81, 83, 84, 107, 108, 109, 110, 114, 120, 524, 535, 538, 549, 551.  
*Resurrection*- 450.  
*Resurrezzione, La*- 140.  
*Retablo de las maravillas, El*- 439.  
*Retablo de Maese Pedro, El*- 160.  
*Revelation and Fall*- 445.  
*Revoque, The*- 278.  
 Revolución Jacobea- 169.  
 Revolución Francesa- 219, 348, 440.  
 Revolución Industrial- 220, 289, 303, 361.  
 Revolución Rusa- 320, 476.  
*Ricardo Primo, Re D'Inghilterra*- 147.  
*Richard III*- 37.  
 Richardson, Samuel- 127.  
 Rich, Christopher- 96.  
 Rich, John- 150, 162, 163, 171,181, 194.  
*Richmond Heiress, The*- 131.

- Richter, Hans- 302.  
*Riders to the Sea*- 240, 336, 544.  
*Rienzi*-235.  
*Rig Veda*- 306.  
Riley, Martin- 479.  
Rimsky Korsakov, Nikolái- 499.  
Rinaldo (*Jerusalén liberada*)- 80.  
*Rinaldo*- 141, 142.  
*Rinaldo and Armida*- 132.  
Rinuccini, Ottavio- 61  
Río (El dios) (*Psyche*)- 71.  
*Rising of the Moon, The*- 430.  
*Ritorno d'Ulisse in Patria, Il*- 61, 523.  
Ritson, Joseph- 193, 252, 527.  
*Rival Curates, The*- 260.  
*Rival Friend, The*- 56.  
*Rivali di se stessa, I*- 243.  
*Rival Queens, The*- 131.  
*Riverrun, The*- 423.  
Robert Cecil (Sir) (*Gloriana*) -379  
*Robert de Sicily*- 403.  
Roberston, Thomas William- 239.  
Robin Hood- 193, 252, 527.  
*Robin Hood* (Burney)- 252.  
*Robin Hood* (Macfarren)- 252, 527.  
*Robin Hood* (Tippett)- 252, 403.  
*Robin Hood, A Collection of the Ancient Poems, Songs and Ballads, now extant, relative to the celebrated Outlaw* (Ritson)- 252.  
*Robin Hood, or the Sherwood Forest* (Shield)- 193, 252.  
Rochester (Mr.) (*Jane Eyre*-Berkeley).- 493.  
*Rodelinda*- 146.  
Rodrigo- 139.  
Rodwell, George Herbert Bonaparte- 230.  
Rolt, Richard- 181.  
*Romeo and Juliet*- (Shakespeare)- 36, 74, 75, 194.  
*Romeo y Julieta* (Gounod)- 218.  
*Romp, The*- 188.  
Ronald, Fanny- 271.  
Ronalds (Mrs).- 274.  
*Rondó a la turca*- 202.  
Ronsard, Pierre de- 63.  
Rosa, Carl- 257, 274, 278, 321, 323.  
Rosa, Euphrosyne Parepa- 257.  
Rosalind (*As you like It*)- 185.  
Rosamond (*Rosamond*- Clayton)- 135.  
*Rosamond* (Clayton)- 134.  
*Rosamond* (Arne)- 179.  
*Rosamunde*- 272.  
*Rose, The*- 186.  
Rosella (*The Village Opera*) - 185.  
*Rose of Castille, The*- 246, 247.  
*Rose of Persia, The*- 271.  
Rose, Raymond- 310.  
Rosemberg, Isaac- 323.  
Rosetta (*Love in a Village*)- 185.  
Rosetti, Christina- 239.  
Rosetti, Dante Gabriel- 238.  
*Rosier de Mme. Hudson, Le*- 371.  
*Rosina*- 193.  
Rosmarin, Leonard- 14.  
Rosseau, Jean Jacques- 104, 185, 220, 525.  
*Rossenkavalier, Der*- 367, 490.  
Rosseter, Philip- 334.  
Rossini, Giacomo- 75, 189, 226, 227, 229, 233, 245, 251, 323, 388.  
Ross, Sheridan- 231, 279, 280.  
*Roswell Incident, The*- 488, 545.  
Rouders, Poul- 498.  
*Round Table, The*- 327.  
*Royal Slave, The*- 57.  
Rowena (*Ivanhoe*- Sullivan)- 267.  
Rowe, Nicholas- 127.  
*Ruddigore*- 232, 264.  
*Ruddygore, or the Witch's Curse*- 263.  
Rudkin, David- 340, 428.  
*Rule Britannia* (oda)- 126.  
Rushton, Edward- 510.  
Ruskin, John- 235, 238.  
Ruspoli, Francesco María (príncipe)- 140.  
Sabrina (*Comus*)- 179.  
Sacchini, Antonio- 198, 203.  
Sackville, Edward- 363.  
Sackville, Thomas- 27, 34.  
Sacks, Oliver- 461.  
Sagi Álvarez- Rayón, Emilio- 13.  
Sagradas Escrituras- 457.  
Saki- ver: Munro, Hugh.  
Sam (*The Little Sweep*)- 374.  
*Sandman, The*- 470.  
Saint Magnus (*The Martyrdom of Saint Magnus*)- 449.  
*Saint Mary* (buque estadounidense)- 376.  
*Saint Mary in Aegypt*- 346, 483, 541.  
Saint Saens, Camille- 380, 413.  
*Sailor's Arms, The*- 321.  
Salieri, Antonio- 203.  
Sally (*Thomas and Rally*)- 182.  
Salomé (*Hell's Angels*)- 476.  
*Salome*- 335.  
Salzman, Eva- 501.  
*Samuel Pepys*- 330, 529.  
Sancho Panza (*The Double Marriage*)- 30.  
Sancho Panza (*The Comical History of Don Quixot*)- 105.  
*Sanga*- 276.  
Sannazaro, Jacobo- 32, 113.  
San Juan de la Cruz- 459.  
*Samson*- 67, 165.  
*Samson Agonistes*- 67, 165.  
Sansón- 172.  
Santa Teresa de Jesús- 494.  
Santa Teresa de Lisieux- 460.  
Sanzio, Rafael- 237.  
*Saphire Necklace, The*- 256.  
Sarah (*La carrera del libertino*-Hogarth)- 354.  
Sardou, Henry- 239.

- Sarti, Giuseppe- 203.  
 Sartre, Jean Paul- 339.  
 Sassoon, Sigfried- 323, 389.  
 Satán (*Hell's Angels*)- 476.  
 Satiricón- 32, 113, 191.  
 Satyagraha- 510.  
 Saul- 164.  
 Savitry- 306.  
 Savonarola- 276.  
 Saxton, Robert- 481, 482, 490, 530, 541.  
 Scenes and Arias- 429.  
 Scenes from Shelley's *Prometheus*- 223, 273.  
 Schmidgall, Gary- 14.  
 Schmidt, Carl- 54.  
 Schneider (Dr.)- 272.  
 Schoenberg, Arnold- 341, 342, 343, 350, 388, 397, 400.  
 School for Fathers, *The*- 188, 211.  
 School for Scandal, *The*- 199, 353, 529.  
 Schubert, Franz- 272, 491.  
 Schumann, Clara- 316.  
 Scipione- 146, 159.  
 Scott-Russell, Rachel- 256.  
 Scott, Walter- 49, 110, 196, 218, 221, 227, 228, 229, 231, 242, 256, 275, 279, 289, 290, 526, 536, 539, 544.  
 Searl, Humphrey- 421, 423, 424, 505, 528, 537.  
 Sebastián (*Twelfth Night*)- 36.  
 Second Maiden's Tragedy, *The*- 29, 114.  
 Secular Masque, *The*- 194.  
 Selwood, Emily- 261.  
 Semele (*Semele*)- 165, 166.  
 Semele- 165, 173, 207, 525.  
 Sendak, Maurice- 478, 480, 518.  
 Séneca- 27.  
 Senesino- 147.  
 Seraphic Vision, *The*- 328.  
 Serenade to Music- 337.  
 Serse- 164.  
 Serva padrona, *La*- 191.  
 Settle, Elkanah- 97, 105.  
 Seven Atoms Stroke- 403.  
 Seven Deadly Sins, *The*- 491.  
 Seven Words- 476.  
 Seven Years of the King's Theatre- 226.  
 Shadow of Cain, *The*- 423.  
 Shadwell, Thomas- 67, 77, 78, 79, 82, 101, 233, 288, 504.  
 Shakespeare en la ópera romántica- 14.  
 Shakespeare, William- 28, 33, 35, 36, 47, 69, 74-80, 84, 95, 97-100, 106, 107, 109, 110, 114, 116, 119, 164, 168, 185, 194, 201, 208, 218, 219, 227, 271, 276, 299, 308, 327, 331, 333, 334, 337, 338, 368, 384, 385, 399, 402, 424, 435, 440, 460, 499, 504, 505, 506, 516, 524, 527, 528, 529, 545, 551.  
 Shamus O'Brian (*Shamus O'Brian*)- 277.  
 Shamus O'Brian- 276, 310.  
 Sharp, Cecil- 331.  
 Sharp, Thomas- 327.  
 Shaw, George Bernard- 75, 240, 242, 269, 435.  
 Shehadé, George- 429.  
 Shelley, Mary- 220.  
 Shelley, Percy Bysshe- 223, 349, 350, 384, 411, 457, 528, 548.  
 Shepherds Calendar, *The*- 32, 113, 522.  
 Sheppard, John - 149.  
 Sheppard's Artifice, *The*- 187.  
 Sheppard's Lottery, *The*- 194.  
 Shepherds of the Delectable Mountains, *The*- 332, 346.  
 Sheppard's Week, *The*- 148.  
 Sheridan, Frances- 524.  
 Sheridan LeFanu, Joseph Thomas- 276, 528.  
 Sheridan, Richard Brinsley- 101, 127, 195-200, 203, 330, 342, 343, 344, 353, 428, 524, 529.  
 She Stoops to Conquer- 127.  
 Shield, William- 193, 252.  
 Shirley, Anthony (Sir)- 505.  
 Shirley, James- 44, 45, 50, 57, 114, 186.  
 Shoemaker's Holiday, *The*- 30.  
 Shops, *The*- 510.  
 Shostakovich, Dimitri- 367, 387.  
 Siege of Rhodes, *The*- 53, 82, 115.  
 Siege of Rochelle, *The*- 243, 246.  
 Siegfried- 95.  
 Sid (*Albert Herring*)- 373.  
 Sidney, Philip- 32, 113, 334, 548.  
 Signa- 274.  
 Silent Twins, *The*- 503.  
 Sillitoe, Alan- 420.  
 Simpson, Jürgen- 502, 531.  
 Sirénido, El (*The Wildman*)- 471, 542.  
 Sir John in Love- 332, 333, 338, 358, 548.  
 Sirius on Earth- 502.  
 Siroe- 147.  
 Sitwell, Edith- 400, 423.  
 Sitwell, Osbert- 400, 401.  
 Sitwell, Shaverell- 400.  
 Skelton, John- 335, 338.  
 Slater, Montagu- 126, 363, 399, 413.  
 Sleep and Poetry- 384.  
 Slighted Maid, *The*- 82.  
 Smetana, Bedrich- 75, 371.  
 Smollet, Tobias- 127, 171, 207, 525.  
 Smyth, Ethel Mary (Dame)- 310, 316, 317, 318, 319, 530.  
 Snob, *The*- 321.  
 Snout (*A Midsummer Night's Dream*-Britten)- 388.  
 Snow, Charles Percy- 420.  
 Snug- (*A Midsummer Night's Dream*-Britten)- 388.  
 Sófocles- 166, 485.  
 Soldier's Legacy, *The*- 252.  
 Soleá- 276.  
 Solimán (el Magnífico)- 54.  
 Solomon (Handel)- 170.  
 Solomon (Moore- Boyce)-194.  
 Solzhenitsyn, Alexander- 435.



Somerset (duque de)- 130.  
 Somerville, Reginald- 323.  
*Sommers* (navío británico)- 375.  
*Sommerset Rhapsody*, A- 306.  
*Soneto 43* (Shakespeare)- 384.  
*Song of Athene*- 484.  
*Songs in the New Opera call'd Almahide*- 136.  
*Songs of Experience*- 373.  
*Songs of Innocence*- 373.  
*Sophie's Choice*- 496, 497.  
*Sorcerer, The*- 259.  
*Sosarme*- 162.  
*Sosostriis (The Midsummer Marriage)*- 407.  
 Southerne, Thomas- 30, 105.  
*South Sea Company*- 146, 147.  
*Spanish Barber, The*- 193.  
*Spanish Fryar, The*- 131.  
*Spanish Lady, The*- 303, 528, 542.  
*Spanish Tragedy, The*- 27.  
*Spectator, The* (periódico)- 127, 137, 204.  
*Spectorsky*- 476.  
*Spectre Night, The*- 229.  
*Spelling Lesson, The*- 81.  
 Spence, Joseph- 150.  
 Spencer, Herbert- 235.  
 Spender, Stephen- 324.  
 Spenser, Edmund- 32, 33, 522.  
*Sposi Malcontenti, Gli*- 201.  
*Squire Badger, The*- 186.  
 Stanford, Charles Villiers- 276, 309, 310, 330, 346, 528, 537.  
*Stanley and the Monkey King*- 457.  
 Stapilton, Robert- 82.  
*State of Innocence and the Fall of Man, The*- 66, 71.  
 Steel, Richard- 127, 137.  
 Stephen (*Iolanthe*)- 261.  
 Stern, Lawrence- 127.  
 Still, John- 334.  
 Stockhausen, Karlheinz- 460.  
 Stoppard, Thomas- 340, 421.  
 Storace, Nancy- 201.  
 Storace, Stephen- 103, 201, 202, 203, 212, 304, 526, 546.  
 Storey, David- 340, 421.  
*Story of Mary O'Neill, The*- 466.  
*Story of Vasco, The*- 429.  
 Stow, John- 506.  
 Strachey, Lytton- 378, 529.  
 Strachey, William- 506.  
*Strangers and Brothers*- 420.  
*Stratton*- 368.  
 Strauss, Johann- 490.  
 Strauss, Richard- 66, 272, 489, 491.  
 Stravinsky, Igor- 156, 212, 350, 351, 352, 354, 357, 391, 405, 429, 439, 491, 518, 529.  
 Striggio, Alessandro- 61.  
 Strindberg, August- 437, 530.  
 Stuart Mill, John- 235.  
 Stubbe, Phillip- 52.  
 Sturgis, Julian- 267.  
 Styron, William- 496, 532.  
*Sugar Reapers, The*- 348.  
*Sueño, El (The Fairy Queen)*- 98.  
*Sueño de una noche de verano* (Mendelssohn)- 218.  
*Sueño de una noche de verano* (Shakespeare)- 74. Ver: *Midsummer Night's Dream*, A.  
 Suetonio- 31.  
 Suetonio (*Bonduca*)- 101.  
 Sullivan, Arthur, sir- 207, 231, 251-258, 261-265, 267, 268, 270, 271, 272, 274, 310, 432, 527.  
*Sultan, The*- 192.  
*Sumigadawa*- 391.  
*Summer*- 165, 525.  
 Surrey (Earl of)- 32, 78.  
 Susanna (*Susanna*)- 171.  
*Susanna*- 171.  
 Sutherland, Joan- 388.  
*Sutter's Gold*- 456.  
 Swift, Jonathan- 126, 149, 207, 525.  
 Swiney, Owen- 134.  
 Swinburne, Algernon Charles- 238.  
*Sword of Honour*- 406.  
 Symonds, John Addington- 394.  
*Sylvia*- 161.  
 Synge, John Millington- 240, 285, 336, 338.  
*Tadzio (Death in Venice)*, 394, 395, 397.  
*Tale of Two Cities*, A- 347, 348.  
*Tallis Fantasia, The*- 308, 346.  
*Tam Lin*- 358.  
*Tamerlano*- 146.  
 Támesis, El (*Albion and Albanus*)- 72.  
*Taming of the Shrew, The*- 37, 201.  
*Talisman, The*- 229.  
 Tallis, Thomas- 34, 305, 384.  
 Tasso, Torcuato- 62, 73, 113, 132, 141.  
 Tate, Nahum- 84, 86, 87, 523, 532.  
*Tatler, The* (periódico)- 127, 137, 204.  
 Tarquinius- 370, 371.  
 Tavener, John- 346, 459, 460, 467, 483, 484, 541.  
 Taverner, John- 444.  
 Taverner (*Taverner*-Max Davies)- 445, 446.  
*Taverner*- 444, 445, 450, 530, 541.  
 Taylor, Jeremy- 51.  
 Taylor John- 172.  
 Taylor, William- 200.  
 Taylor, Samuel Coleridge- 304.  
 Tchaikovsky, Piotr Ilich- 316, 357.  
*Tearsheet (Miss) (At The Boar's Head)*- 332.  
*Te Deum* (Handel)- 141.  
 Tellegen, Toon- 502.  
 Telemann, Georg Philipp- 139.  
 Tembury (manuscrito)- 89.  
*Tempest, The* (Ades)- 505, 528.  
*Tempest, The* (Boyce)- 195.

*Tempest, The* (Purcell/Weldon)- 96, 100, 107, 109, 118.  
*Tempest, The* (Shadwell)- 77, 82.  
*Tempest, The* (Shakespeare)- 36, 75, 76, 84, 435.  
*Temple of Love, The*- 45.  
Tennyson, Alfred- 237, 255, 261, 271, 315, 527, 528.  
Tentador, El- 392, 542.  
Teraminta- 178.  
Tercer Reich- 320, 337, 438.  
Terrible Mouth- 477, 531.  
Teseo- 141.  
Tetis (*The Tempest*- Shadwell) - 77.  
Thackeray, Thomas James- 233.  
Thackeray, William Makepeace- 236.  
Thaddeus of Warsaw- 244.  
Thanksgiving for a Victory, A- 338.  
Theatre Act- 226, 250.  
Thekla (madre abadesa)- 483, 541.  
Theodora- 171, 174.  
Theodosius, or the Force of Love- 86.  
Therese- 346, 460.  
Theseus (*The Minotaure*)- 508.  
Thespis- 257, 270.  
Things to Come- 341.  
Thirsa-(*The Wreckers*)- 318.  
Thisbe (*A Midsummer Night's Dream*-Britten)- 388.  
Thomas and Sally- 182, 525.  
Thomas, Dylan- 301.  
Thomas, Ed- 488.  
Thomson, James- 125, 126, 178, 179.  
Thomson, John- 288, 233.  
Thorgrim- 278.  
Three Water Plays- 503.  
Tieck, Ludwig- 470, 533.  
Time there was, A- 398.  
Timon of Athens (Oliver)- 485, 505.  
Timon of Athens (Purcell)- 106.  
Timon of Athens (Shakespeare)- 84.  
Tintagel (aldea de)- 328.  
Tintorera, La (*La mujer sin sombra*)- 405.  
Tintorero, El (*La mujer sin sombra*)- 405.  
Tío Tom (*La cabaña del Tío Tom*)- 190.  
Tippett, Michael- 252, 327, 346, 404 -409, 415, 425, 427, 434, 450, 509, 527, 530, 533, 538, 543.  
Tiresias (*The Bassarides*)- 440.  
Tirso de Molina (fray Gabriel Téllez)- 232.  
Titania (*The Fairy Queen*-Purcell)- 97, 98, 99, 100.  
Titania (*A Midsummer Night's Dream*- Britten) 386, 388.  
Titania (*A Midsummer Night's Dream*- Shakespeare)- 544.  
Tito Livio- 368.  
Tobias and the Angel (Bliss)- 341.  
Tobias and the Angel (J. Dove)- 458.  
Todd, Will- 501.  
Tolomeo- 147.  
Tolstoy, León- 495, 532.  
Tom Cobb- 259.  
Tom Jones (Fielding)- ver: *History of Tom Jones, A Foundling, The*.  
Tom Jones (Oliver)- 436, 530.  
Tom Thumb (Lampe)-175, 176.  
Tom Thumb (Haywood-Hachett). Ver: *Opera of Operas, or Tom Thumb, The Great*.  
Tom Rakewell (*The Rake's Progress*)-354, 355, 356.  
Tory (partido político)- 135, 153, 299.  
Tosca- 310.  
Tournour, Cyril- 31, 37.  
Toussaint L'Ouverture, François Dominique- 434.  
Toussaint, or the Aristocracy of the Skin- 433.  
Townley (Mrs) (*Three Hours after Marriage*)- 148.  
Tragedy of Tragedies, or the Life and Death of Tom Thumb, the Great, The (Fielding)- 175.  
Tragical History of Dr. Faustus, The- 352.  
Traherne, Thomas- 51.  
Trakl, Georg- 445.  
Traquineas, Las- 166.  
Travelling Companion, The- 330, 346, 537.  
Trevelyan, Robert- 331.  
Trial by Jury- 257.  
Trilogía racial- 103, 282, 304, 546.  
Trionfo del tempo e del dissinganno, Il- 140, 172, 174.  
Tristán (*Tristán e Isolda*)- 284, 328.  
Tristram Shandy-127.  
Triumph of Beauty, The- 45.  
Triumph of Beauty and Deceit, The- 510.  
Triumph of Peace, The- 44.  
Triumph of Time and Truth, The- 172.  
Triumphs of the Prince d'Amour, The- 45.  
Troilus- 401, 402.  
Troilus and Cressida (Chaucer)-112.  
Troilus and Cressida (Walton)- 75, 400.  
Trois Mousquetaires, Les- 276.  
Trovatore, Il- 260, 388.  
True and Genuine Account of the Life and Actions of the Late Jonathan Wild, not made up in Fiction and Fable, but taken from his Mouth and Collected from Papers of his own Writings, The- 149.  
True Patriot, The (periódico)- 177.  
True Repertory of the Reck and Redemption of Sir Thomas Gates upon and from the Islands of Bermudas, The- 506.  
Tubman, Harriet- 464, 539.  
Turina, Joaquín- 314.  
Turn of the Screw, The- 374, 375, 381, 399, 413, 543.  
Twaithe- 502.  
Twelfth Night- 36. ver: *Noche de Epifanía*.  
Two Gentlemen of Verona, The- 28, 75.  
Two Voices, The- 237.

- Tyndale, William- 31.  
*Tyranic Love*- 82.
- Udall, Nicholas- 34, 334, 548.  
*Ulyses (La Odisea)*- 47.  
*Últimos ritos*- 459.  
*Último verano*, El- 476.  
*Ulysses*-247, 298, 299.  
*Ulysses and Circe*- 42.  
Underhill, Evelyn- 483, 541.  
*Under the Vulcano*- 419.  
*United States* (fragata)- 376.  
Urquhart, Thomas- 51.  
*Utopía*- 31.  
*Utopia LTD*- 268, 269.
- Vanbrugh, John- 74.  
*Vanishing Bridegroom, The*- 469.  
*Vanity Fair*- 345, 347.  
Valera, Juan- 314.  
*Variaciones Diabelli*- 443.  
Varney (*Amy Robsard*)- 275.  
Vasco (*The Story of Vasco*)- 429.  
*Vaudevilles*- 427.  
Vaughan Williams, Ralph- 14, 26, 49, 68, 75, 183, 219, 240, 277, 305, 308, 309, 321, 332-338, 344-347, 358, 400, 403, 408, 409, 411, 414, 505, 527, 528, 539, 540, 544, 548.  
*Veiled Prophet of Khorassan, The*- 276.  
Venus (*Psyche*)- 48, 70.  
Venus (*Albion and Albanius*)- 72.  
Venus (*Venus and Adonis*)- 80, 81.  
Venus (*Dido and Aeneas*)- 88.  
Venus (*The Judgement of Paris*)- 130, 132.  
Venus (*The Rake's Progress*)- 356.  
Venus and Adonis (Blow)- 80, 81, 115, 116, 205, 544.  
Venus and Adonis (Pepusch)- 134, 144.  
Venus and Adonis (Shakespeare)- 32, 80.  
Verdi, Giuseppe- 75, 217, 218, 228, 231, 260, 330, 332, 333, 344, 367, 371, 386.  
Vere (capitán) (*Billy Budd*)-- 376, 377.  
Vernoy de Saint Georges, Henri- 244.  
*Vesalii Icones*- 447.  
Vesalius, Andreas- 447.  
Via Crucis- 447.  
*Vidas de los doce* - 26.  
*Vidas de los doce cesares*- 31.  
*Vicar of Wakefield, The*- 127.  
Victoria I (reina de Inglaterra)- 234, 241, 244, 266, 267, 293, 297, 302, 317.  
*Village Coquettes, The*- 241, 526.  
*Village Opera, The* (Charles Jonson)- 184.  
*Village Opera, The* (Tippett)- 403.  
*Village Romeo and Juliet*, A- 283, 285.  
Villiers de L'Isle Adam, Phillipe- 54.  
*Violins of St. Jacques, The*- 432.  
Virgen, La (*Hell's Angels*)- 476.  
Virgilio- 522.  
Vir, Param- 494, 531.
- Virtud, La (*The Triumph of Peace*)- 45.  
*Virtuos Isidore, Le*- 371  
Visconti, Luchino- 394.  
*Vision of the Twelve Goddesses, The*- 40.  
*Vision of Delight, The*- 42.  
*Visions of Francesco Petrarca*- 452.  
*Viuda Alegre, La*- 298.  
*Voice of Ariadne, The*- 463.  
Vulcano (*Psyche*)- 71.
- Wadell, Hellen- 334, 299, 420.  
Wagner, Richard- 66, 180, 235, 242, 247, 276, 277, 280, 284, 303, 321, 324, 325, 326, 330, 331, 346, 354, 372.  
Wain, John- 420.  
*Wald, Der*- 317.  
Walker, Thomas- 149.  
Walmoden (viuda de)- 166.  
Wallace, Marjorie- 503.  
Wallace, Vincent- 243, 348, 252, 304, 526, 546.  
Wallen, Errollyn- 503.  
Walpole, Horace- 201, 220.  
Walpole, Hugh- 299.  
Walpole, Robert- 141, 149, 151, 158, 175, 176.  
Walter Eckbert (*Blonde Eckbert*)- 470.  
Walton, William- 75, 400, 401, 403, 415, 427, 530, 543.  
Walshe, Christine- 325.  
Walsh, John- 132, 136.  
*Wandering Scholar, The*- 334.  
Ward, Anthony- 434.  
Warner, Emma- 495.  
*War Requiem*- 389, 390, 399, 413.  
*Waste Land, The*- 405, 533.  
*Watchful Nocturne*-345.  
Waterhouse, Keith- 420.  
*Waterman, The*- 192.  
*Water Music*- 142, 159.  
Wat Tyler- 347, 348.  
Waugh, Evelyn- 419.  
*Way of the World, The*- 132.  
*Way to the Tomb, The*- 368.  
*Waverly* (novelas)- 229.  
Webb, John- 53.  
Weber, Carl Maria von- 81, 226, 227, 233, 251, 279, 290.  
Webster, John- 30, 37, 110, 303, 436.  
*We Come to the River*- 441, 442.  
*Wedding Anthem*- 368.  
Weelkes, Thomas- 36.  
Weill, Kurt- 157, 212, 374, 443, 450, 491.  
Weir, Judith- 467- 470, 512, 530.  
Weldon, John- 101, 131, 132.  
Wells, Herbert George- 297, 341, 403, 419.  
*Welsh MSS Society*- 489.  
Welsh, Thomas- 203.  
Wesker, Arnold - 340, 410, 482, 530, 541.  
*Westward Ho*- 303.  
*Whale, The*- 459.  
Wheatley, William- 63.

*Wheel of the World*- 429.  
*When Rising from the Bed of Death*- 305.  
*Where Angels Fear to Tread*- 247.  
*Where the Wild Things Are*- 478, 479, 537.  
*Whig* (partido politico)- 123, 153, 197.  
 White, Barry- 456.  
*White Devil, The*- 30.  
 White, Eric Walter- 17.  
*Whitehall Evening Post, The* (periódico)- 151.  
 White, John- 457, 458, 530.  
*White Lady, The*- 221, 230, 544.  
 Whiting, John- 340, 428.  
 Whitman, Walt- 305, 306, 337.  
*Who Put Bella in Wych Elm?*- 500.  
*Who's Afraid of Virginia Woolf?*- 435.  
 Wider, James- 185.  
*Wife of Bath, The*- 148, 160.  
 Wilde, Oscar- 239, 255, 260, 297, 428, 533.  
 Wilder, Thornton- 504.  
*Wildman, The*- 470, 471.  
*Wilhelm Meister*- 424.  
 Williamson, Henry- 420.  
 Williamson, Malcolm- 431, 432, 516.  
 Wilsmore, Robert- 485.  
 Windmore (lady)- 401.  
*Winter Tale, The*- 37, 195.  
*Witch, The*- 37, 75, 92.  
*Wonders in the Sun*- 153.  
*Women's Social and Political Union*- 318.  
 Wood, Henry Joseph- 515.  
 Wood, Ursula- 345, 358.  
 Woolf, Virginia- 319, 299.  
*World, The* (periódico)- 269.  
 Wordsworth, William- 222, 223, 384.  
*Wotan (El anillo de los dioses)*- 315.  
*Wozzeck*- 367, 491, 502.  
*Wreckers, The*- 310, 317.  
 Wren, Christopher- 85.  
 Wriothesley, Henry, (Earl of Southampton; baron de Tichfield)- 80, 524.  
*Wundertheatre, Das*- 439.  
*Wuthering Heights*- 236, 285.  
 Wyatt, Thomas- 32.  
 Wycherly, William- 69.  
 Wylbie, John- 36.  
  
**Y**  
*Yago (Otello-Verdi)*- 219.  
*Yarico*- 193.  
 Yeats, William Butler- 240, 301, 406, 413, 428, 530, 548.  
*Yeomen of the Guard, The*- 246, 264.  
*Ydill*- 283.  
*Ydills of the King, The*- 237, 315, 528.  
 York (ciclo de)- 24.  
 York (himno de)- 345.  
*Youth's Choice, The*- 306.  
*Yum-yum (The Mikado)*- 262.  
  
 Young, Cecilia- 180.  
  
**X**  
 Xerxes (rey persa) (*Artaxerxes*)- 183.  
 Xuthus (*Ion*)- 495.  
  
**Z**  
*Zanoni*- 281.  
*Zarathustra (Bethlehem)*- 327.  
*Zelota (Albion and Albanus)*- 72.  
*Zempoalla (The Indian Queen)*- 102, 103, 104, 119.  
*Zigeunerin, Die*- 246.  
*Zingara, La*- 246.  
 Zinovieff, Peter- 454.  
 Zola, Emile- 299.  
 Zorrilla, José- 233.  
*Zorrita astuta, La*- 443, 478, 502.  
 Zossima (*Saint Mary of Egypt*)- 484.  
  
*1984 (Maazel)*- 504, 508, 545.

## ESPACIOS ESCÉNICOS, TEATROS, COMPAÑÍAS Y FESTIVALES

- Adelphi Theatre- 224, 256, 423.  
 Aldwych Theatre- 322.  
 Almeida Theatre- 495, 502, 503, 515.  
 Astley's Amphitheatre- 224.  
 Ballet Ruso de Montecarlo- 272.  
 Balmoral (castillo de)- 317.  
 Berliner Ensemble- 340.  
 Bijou Theatre (Painton)- 260.  
 British National Opera Company- 323.  
 Burlington House- 141, 525.  
 Carnegie Hall (Nueva York)- 337.  
 Catedral de Coventry- 389.  
 Catedral de Saint Magnus- 449.  
 Chelsea (colegio de señoritas)- 69, 86, 90.  
 Cliveden (residencia del príncipe de Gales)- 179.  
 Coliseum Theatre- 422, 433, 454, 483, 498, 510, 515.  
 Compañía de Ópera Arthur Rousbay- 311.  
 Compañía de Ópera Burns-Croft- 311.  
 Compañía de Ópera Carl Rosa- 274, 311, 321.  
 Compañía de Ópera Inglesa (1732)- 174, 178.  
 Compañía de Ópera Inglesa (1840)- 244.  
 Compañía de Ópera Moody-Manners- 311.  
 Compañía de Ópera North- 482.  
 Compañía de Ópera Pyne Harrison- 250.  
 Compañía de Ópera Quinlan- 311.  
 Compañía titular del Festival de Aldeburgh- 422.  
 Covent Garden- 163, 165, 169, 170, 174, 177, 178, 181, 182, 187, 188, 194, 199, 205, 224, 225, 226, 227, 242, 250, 274, 275, 278, 309, 310, 317, 318, 322, 323, 335, 341, 345, 363, 383, 401, 405, 422, 434, 445, 485, 486, 497, 504, 506, 508, 510, 549.  
 Crispin Hall (Street)-327.  
 Crown and Anchor Tavern- 162.  
 Dorset Garden Theatre- 69, 71, 77, 85, 105, 131.  
 D'Oyly Carte Trust Lmtl.- 423.  
 Drury Lane Theatre- 51, 55, 85, 96, 100, 102, 105, 131, 133, 134, 143, 150, 174, 177, 178, 180, 181, 186, 188, 192, 194, 199, 202, 203, 205, 224, 227, 244, 248, 249, 278, 323.  
 Duke's Players, The- 63, 85, 115.  
 Duke's Theatre- 69.  
 English National Opera (ENO)- 310, 422, 454, 510, 511, 515.  
 English National Opera North- 422.  
 English Opera Company- 368.  
 English Opera Group- 362.  
 English Opera House- 233.  
 Expo de Sevilla- 487.  
 Everyman Theatre (Chetelnham)- 468.  
 Festival de Aldeburgh- 368, 373, 374, 385, 436, 458, 471, 472, 484, 494, 495, 501, 502, 515.  
 Festival de Bath- 329.  
 Festival de Buxton- 501, 515.  
 Festival de Bayreuth- 324, 371.  
 Festival de Coventry- 425.  
 Festival de Chetelnham- 480, 490, 515.  
 Festival de Edimburgo- 371, 449, 464, 503, 515.  
 Festival de Glastonbury- 312, 324 -329, 485, 538.  
 Festival de Glyndebourne- 174, 368, 371, 431, 439, 458, 476, 480, 515.  
 Festival de música contemporánea de Huddersfield- 482, 515.  
 Festival de Newcastle upon Tyne- 279, 311.  
 Festival de Orkney- 449.  
 Festival de Salzburgo- 371.  
 Festival de Santiago de Compostela- 494.  
 Festival de Stratford-upon-Avon- 308.  
 Festival de Strout- 329.  
 Festival de Wexford- 431.  
 Festival of Britain- 345, 347, 349, 375, 411.  
 Fifth Avenue Theatre (Nueva York)- 260.  
 Fortune Theatre- 52.  
 Gaiety Theatre- 264.  
 Genesis Opera Project- 502, 515.  
 Glasgow Grand Opera Society- 311.  
 Globe Theatre- 52.  
 Goodman's Fields- 161.  
 Grand Opera Company- 322.  
 Grand Opera Syndicate- 309, 310.  
 Green Park- 171.  
 Guildhall School of Music- 431.  
 Haymarket Royal Theatre (His/Her Majesty's Theatre)- 130, 135, 141, 162, 163, 166, 169, 173, 174, 199, 200, 203, 224, 226, 250, 252, 310, 318, 549.  
 Iglesia de Orford- 383, 391.  
 Inns of Court- 27, 111.  
 Jardines de Ranelagh- 191.  
 Jeanetta Cochrane Theatre (Holborne)- 430.  
 Jubilee Hall (Aldeburgh)- 385.  
 Kent Opera Company- 422.  
 King's Players, The- 63, 71, 85, 114.  
 Leicester Fields (academia militar)- 57.  
 Liceo de Barcelona- 313, 314.  
 Limbury Studio- 497, 510, 515.  
 Lincoln's Inn Chapel- 151.  
 Lincoln's Inn Fields- 96, 106, 131, 132, 143, 150, 163, 164, 174, 175, 178.  
 Little Haymarket Theatre- 158, 161, 174, 175, 178, 181, 200, 224.  
 London Opera House- 320.  
 London School of Opera- 306.  
 Ludlow Castle- 51, 56.  
 Lyceum Theatre- 250, 274.  
 Lyric Hammersmith Theatre- 157..  
 Lyric Theatre- 313.  
 Maltings, The- 382.

Metropolitan Opera House (Nueva York)- 311, 511.  
 Moray Lodge- 256.  
 National Theatre- 479.  
 National Theatre Studio- 494.  
 New Music Manchester Group- 444.  
 New Queen's Theatre (Manchester)- 322.  
 Old Vic- 224, 311, 323, 401.  
 Opera Comique- 259, 260, 277.  
 Ópera de Eberfeld- 283.  
 Ópera de Los Angeles- 466.  
 Ópera de Paris- 317.  
 Ópera de Santa Fe- 436.  
 Opera of the Nobility- 163, 164.  
 Opernhaus (Zurich)- 174.  
 Opera School (Sidney)- 331.  
 Phanteon Theatre- 200.  
 Pleasure Gardens- 191, 194.  
 Pleiade (grupo)- 63.  
 Prince of Wales Theatre- 313.  
 Promenade Concerts (PROMS)- 132, 335, 515.  
 Purcell Room- 490.  
 Queen's Hall- 318.  
 Royal Academy of Music- 146, 147, 148.  
 Royal Albert Hall- 317, 515.  
 Royal Circus- 198, 224.  
 Royal Coburgh- 224.  
 Royal College of Music- 308, 336.  
 Royal Court Theatre- 476.  
 Royal English Opera House- 255, 267.  
 Royal Gallery of Illustration- 256.

Royal Shakespeare Company- 494.  
 Royalty Theatre- 224.  
 Rutland House- 52.  
 Sadler's Wells- 224, 229, 246, 323, 348, 363, 379, 401, 422, 431, 432.  
 Saint James Hall- 283.  
 Saint James Theatre- 224, 259.  
 Saint Georges Opera House- 257.  
 Sans Souci Theatre- 224.  
 Savoy Theatre- 255, 260, 261, 265, 270, 272, 311, 423.  
 Scala de Milan- 459.  
 Scottish Opera- 422, 465.  
 Shaftesbury Theatre- 319, 322.  
 Society for the Promotion of New Music- 472.  
 Standard Theatre (Nueva York)- 261.  
 Teatro dal Verme (Milán)- 274.  
 Teatro de la Monnai (Bruselas)- 479.  
 Teatro de la Ópera (Viena)- 318.  
 Teatro de la Zarzuela (Madrid)- 314.  
 Theatre du Marais- 62.  
 Teatro Real de Madrid- 315.  
 TSE (grupo argentino)- 443.  
 United Company- 63, 85, 115.  
 Vaux Le Vicomte (palacio)- 62.  
 Virginia Opera Company- 463.  
 Welsh National Opera- 304, 422.  
 Whitehall (palacio)- 45.  
 Windsor (castillo de)- 267.

## ÍNDICE DE TÉRMINOS

- a capella*- 19, 478.  
*act tune*- 92.  
*afterpiece*- 160, 194, 202, 225.  
*antimasque*- 39, 40, 45, 90, 114, 116, 117, 144, 535.  
*aria da capo*- 90, 129, 144, 209, 226, 357.  
*aria di afetti*- 183, 226.  
*aria di bagaglio*- 136.  
*aria di bravura*- 19, 132.  
*aria di furore*- 145.  
*atonalismo*- 415.  
*aurea*- 456.  
*avant- garde*- 329.  
*ballad opera*- 17, 65, 120, 127, 160, 161, 194, 195, 199, 200, 205, 208, 211, 213, 228, 230, 244, 252, 291, 297, 309, 338, 411, 443, 451, 512, 527, 532, 535, 546, 549.  
*ballet*- 90, 232, 244, 271, 323, 330, 341, 442, 548.  
*ballet comedie-tragedie*- 63.  
*ballet de cour*- 60, 69, 90, 213, 291.  
*belcantista*- 245, 263.  
*blank verse*- 27, 32, 67, 78, 94, 125, 550.  
*blood and thunder drama*- 50, 218, 221, 232, 255, 263.  
*burletta*- 211, 241.  
*cantata*- 172, 271, 452.  
*canti carnascialeschi*- 37.  
*chapel royal*- 34, 132.  
*castrato*- 147, 152.  
*commedia dell'arte, La*- 453, 512.  
*comic opera*- 161, 184, 209, 213, 291, 535.  
*coon english*- 190.  
*crescendo*- 425.  
*cross cutting*- 435.  
*deus ex machina*- 70, 171, 396, 426, 495.  
*dodecafonismo*- 212, 350, 359, 411.  
*dramma giocoso*- 523.  
*drama musical profano*- 166.  
*disguising*- 37, 112.  
*droll*- 35.  
*dumb show*- 24, 38.  
*femme fatal*- 286.  
*favola in musica*- 61.  
*flashback*- 280, 282, 496.  
*gamelán*- 391, 397.  
*glissando*- 386.  
*grand dance*- 39.  
*grand opera*- 65, 207, 217, 255, 267, 273, 276, 290.  
*heroic couplet*- 103, 550.  
*high-tech*- 506.  
*intermezzi*- 27, 60, 61, 64, 69, 136.  
*intermezzo*- 280, 440.  
*legitimate theatre*- 205.  
*leitmotif*- 276, 425.  
*locus amenus*- 144.  
*mad scene*- 188.  
*mad song*- 106, 155.  
*mainpiece*- 160, 161.  
*masque*- 13, 19, 25, 29, 35, 38-40, 43, 44-48, 50, 51, 58, 63, 69, 64, 76, 77, 84, 95, 98-101, 103, 104, 106, 108, 109, 112, 111, 116, 117, 120, 131, 144, 179, 186, 211, 213, 291, 341, 380, 388, 522, 535, 549.  
*masquer*- 39, 56.  
*masquerie/masquerade*- 111.  
*master of revels*- 33.  
*melodrama*- 225, 261, 323, 536, 543.  
*minimalismo*- 460, 461, 503.  
*miracle plays*- 24.  
*mystery plays*- 24, 391, 538.  
*morality plays*- 25, 45, 111, 347.  
*mummings*- 37, 112.  
*music-hall*- 400, 452.  
*oda*- 141, 165, 168.  
*ópera ballet*- 161, 213, 321.  
*ópera belcantista*- 263.  
*opera buffa*- 65, 161, 175, 207, 211, 213.  
*opera comique*- 65, 161, 175, 213, 291.  
*ópera cómica*- 176, 211, 342, 472, 523, 532.  
*ópera cuento*- 330, 537.  
*ópera fábula*- 442, 478, 537.  
*ópera ligera*- 252, 254, 271, 297, 311, 485, 524, 536, 550.  
*ópera noh*- 391, 399, 458, 538.  
*ópera ritual*- 321, 452, 485, 509.  
*ópera rock*- 422, 514.  
*opera seria*- 17, 19, 49, 128, 136, 144, 161, 162, 183, 203, 206, 213, 218, 255, 523, 549.  
*ópera western*- 103, 304, 546.  
*opereta*- 252, 268, 270, 278, 297, 298, 361.  
*oratorio*- 162, 163, 165, 166, 167-170, 173, 174, 206, 271, 437, 539, 540, 550.  
*outsider*- 120, 145, 362, 374, 411, 412, 475, 508, 517, 542.  
*pasacaglia*- 95, 364, 507.  
*pastiche*- 380, 451, 490, 506, 512.  
*pasticcio opera*- 19, 135, 177, 201, 187, 252, 357, 527.  
*patter song*- 258, 264, 270.  
*portamento*- 424.  
*potpurri*- 136.  
*recitare cantando*- 89.  
*recitative musick*- 42.  
*recitativo secco*- 129, 357, 397.  
*revels*- 19, 34, 39.  
*revival*- 94, 357.  
*ritornello*- 81.  
*semi-opera*- 26, 63, 64, 69, 84, 96, 211, 213, 291, 522, 535, 538.  
*serenissimo*- 307.  
*serialismo*- 342, 421, 423, 461.  
*soprano coloratura*- 19, 181.  
*spirituals*- 465.  
*sprechgesang*- 397.  
*star system*- 311.  
*topsy turvy*- 255.  
*trémolo*- 91.  
*trionfi*- 37.  
*tritono*- 482.  
*verismo*- 280, 292, 427.  
*zarzuela*- 65, 113, 213, 343.

## **XI- BIBLIOGRAFIA**

### **I- ESTUDIOS SOBRE ÓPERA**

- ADORNO T. *Filosofía de la nueva música*. Akal. Madrid, 2003.
- BATTA A. *Opera*. Könemann. Colonia, 1999. ed. española, Barcelona, 1999.
- BURNEY C. *A General History of Music*. Dover Publications. NY, 1957.
- CONRAD P. *Romantic Opera and Literary Form*. University of California Press, 1997.
- DALHAUS C. *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa. Barcelona, 1997.
- GAMMOND P. *Illustrated Encyclopedia of Recorded Opera*. Salamander Books, 1979.
- GOSSETT P. *Divas and Scholars*. University of Chicago Press, 2006.
- GRUNDY FANELLI J. *Opera for Everyone*. The Scarecrow Press. Maryland/Oxford, 2004.
- ILIESCU M. *Mutaciones de la ópera contemporánea*. Analyse Musicale, nº 49, diciembre 2003.
- KERMAN J. *Opera as Drama*. University of California Press. 1988
- LIEBERMAN A. *En los márgenes de la música..* Ed Simancas. Madrid, 1998
- MORDDEN E. *El espléndido arte de la ópera*. Trad. J. Vergara. Argentina, 1985
- ORREY A. *Opera, A concise History..* Thames and Hudson, Londres, 1987. Destino, Barcelona, 1993.
- PARKER R. *Historia ilustrada de la ópera*. Oxford University Press, 1994. Paidós, Barcelona, 1988.
- RAHN J. (ed) *Perspectives on Musical Aesthetics*. Norton & Co. NY/Londres, 1992
- ROSMARIN L. *When Literature Becomes Opera*. Rodopi. Atlanta, 1999
- SCHMIDGALL G. *Literature as Opera..* Oxford University Press. NY, 1977.
- STERNFELD F. W. *The Birth of Opera..* Clarendon Press. Oxford, 1994.
- TROY C.E. *The Comic Intermezzo* Umi Research Press. Ann Arbor, Michigan, 1979.
- VELA DEL CAMPO J.A. *La ópera como teatro: algunas divagaciones. 40 años de ópera en Madrid*. Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid. 2003.



## II-BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

### II A- ÓPERA Y LITERATURA

- BOOTH M. *Prefaces to English Nineteenth Century Theatre*.. Manchester UP
- BREGAZZI J. *Shakespeare y El Teatro Renacentista Inglés*. Alianza. Madrid, 1999.
- BURGESS A. *English Literature*. Longman. Essex, 1974.
- BYRON L. *Débil es la carne*. trad. Eduardo Mendoza. Tusquets, Barcelona, 1999.
- CRAIK T.W. (ed) “*Revels*”, *The History of Drama in English. Vol. V (1660-1750)*. Routledge. N.Y./Londres, 1996.
- DEFOE D. “*Augusta’s Triumph, o cómo convertir Londres en la ciudad más floreciente del universo*”,1728. Traducción y notas de Dámaso López García, Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander. Nº 5, 2003.
- INNES C. *Modern British Drama. 1890-1990*.. Cambridge University Press. UK, 1992
- JOHNSON P. *Creadores*. Ediciones B.S.A. Barcelona 2008.
- JOHNSON S. *A Dictionary of English Language*. Londres, 1755.
- MANTECÓN MOVELLÁN T. “*La Capital que proyectó Defoe*”. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander. Nº 5, 2003.
- MARTÍNEZ TORRON D. *Cervantes y el ámbito anglosajón*. Trivium. SIAL Ediciones. Madrid, 2005.
- NICOLL A. *A History of Restoration Drama. 1600-1700*. Cambridge, 1923
- SAID E. *Orientalism*.. Vintage Books. NY, 1979
- SHELLING F.E. *The English Masque. Elizabethan Drama*. Houghton Mifflin & Company. NY, 1908.
- WINTON C. *John Gay and the London Theatre*. University Press of Kentucky, 1993 II-

## II B- LETRA Y MÚSICA

ADDLINGTON R. “*The Music of Harrison Birtwistle*”. British Music Information Centre.

ANDERSON R. “*Spanish Lady, The*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.

ARBLASTER A. “*The Nightingale´s to Blame*”. The Independent. 6/5/99.

AUDEN W.H. *Secondary Worlds. The World of Opera*. Faber, Londres, 1968.  
A Random House Book. NY, 1968.

BANFIELD S. “*Boatswaine´s Mate, The*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.

\_\_\_\_\_. “*Bouhgton, Rutland*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.

\_\_\_\_\_. “*Bliss, Arthur*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol I.

\_\_\_\_\_. “*Goosens, Sir (Aynsley) Eugene*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.

\_\_\_\_\_. “*Inmortal Hour, The*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.

\_\_\_\_\_. “*Petruccio*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.

\_\_\_\_\_. “*Stanford, Charles Villiers*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.

BARTLETT I. “*Boyce, William*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.

BAUER S. “*The History of Tom Thumb*”. Camelot Project. University of Rochester.

BISHOP D. “*Mr Punch´s Home Truth*”. Slapstick Symposium. Cornwall 2000.

BLANCO BAZÁN A. “*La decisión de Sofía*”. Opera Viva. Madrid, enero, 2002.

BLASCO E. J. “1984”. ABC 5/5/2005.

BLED SOE R. “*Dickens, Charles*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.

\_\_\_\_\_. “*Hullah, John Pyke*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.

BOWEN M. *Michael Tippett*. Robson, Londres, 1982.

\_\_\_\_\_. *Tippett on Music*. Oxford University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. “*Poet in a Barren Age. A profile of Sir Michael Tippett*”. Official Centenary Publ.  
Introducción. 2005.

BRADSHAW S. “*Mines of Sulphur, The*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.

- \_\_\_\_. "Penny for a Song, A." *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol III .
- \_\_\_\_. "Victory". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- BURTON N. "Bohemian Girl, The." *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- \_\_\_\_. "Benedict, Julius". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- \_\_\_\_. "Jeanie Deans". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- \_\_\_\_. "Mountain Sylphe, The". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- \_\_\_\_. "Macfarren, George Alexander". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- \_\_\_\_. "Maritana". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- \_\_\_\_. "Raymond and Agnes". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- CANNON G. D. *Biography of William Walton*. University of California, 2002.
- CASTEIN H. "The Composer as Libretist: Judith Weir's Romantic Operas".  
Goldsmith's University of London. 2003.
- CHOLIJ I. "Lionel and Clarissa". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- \_\_\_\_. "Tempest, The". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol IV.
- CLEMENTS A. "The Girl of Sand". *The Guardian*. 15/07/2003.
- \_\_\_\_. "Birtwistle, Harrison". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- \_\_\_\_. "Davies, Peter Maxwell". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I
- \_\_\_\_. "Elegy for Young Lovers". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- \_\_\_\_. "Lighthouse, The". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- \_\_\_\_. "Mask of Orpheus, The". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- \_\_\_\_. "Punch and Judy". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- \_\_\_\_. "We Come to the River". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- \_\_\_\_. "Taverner". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- COLE H. "Bush, Alan". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- \_\_\_\_. "Therese". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.

- CONWAY P. "*Malcolm Williamson. A 70<sup>th</sup> Birthday Tribute*". Musicweb. Abril, 2001.
- COVELL R. "*Our Man in Havana*". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- DEAN W. *Handel's Operas. 1704-1726*. Oxford University Press 1987. The Bodybell Press, Woodbridge, 2009.
- \_\_\_\_ *Handel's Operas. 1726-1741*. The Bodybell Press. Woodbridge, 2009.
- DENT E. *Opera*. Pelican Books, N.Y. 1940.
- \_\_\_\_ *Foundations of English Opera*. Da Capo Press. N.Y. 1965.
- DROGUIN B. "*Thomas Ades. A Musical Contrarian*". Brooklyn Academy of Music, NY.1999.
- DUGAW D. "*Parody, Gender and Transformation in Gay and Handel's Acis and Galatea*". *Revista de la American Society for XVIIIth Century Studies*. 29/4/1996.
- DURANTE S/LATTES S. "*Ballad Opera*". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- EVANS P. *The New Grove Twentieth Century English Masters*. Macmillan. UK,1986.
- EWEN D. *Composers of Yesterday. A Biographical and Critical Guide to the Most Important Composers of the Past*. H.W. Wilson Company. N.Y, 1937.
- FISKE R. "*Dibdin, Charles*". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- FORBES A. M. "*Holbrook, Joseph*". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- FORSYTH C. *Music and Nationalism*. Macmillan, Londres, 1911.
- GARCÍA DEL BUSTO J. L. "*War Réquiem. Las Huellas de la Muerte*". *Blanco y Negro Cultural*, 22/XI/2003.
- GERAINT L. "*Tippett, Michael*". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- GIRDHAM J. "*Haunted Tower, The*". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- \_\_\_\_. "*No Song, No Supper*". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- \_\_\_\_. "*Pirates, The*". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- GOODWIN N. "*One Man's Show*". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- \_\_\_\_ "*Rising of the Moon, The*". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- \_\_\_\_ "*Tale of Two Cities, A*". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- GRIFFITHS P. *The Rake's Progress*. Cambridge Opera Books, 1982.

- GUTHRIE T./EVANS E./CROSS J./DENT E./DE VALOIS N. *Opera in English*. Sadler's Wells Foundation, Londres, 1945.
- HALBREICH H. "Know Yourself. Acknowledge the World". *Le Monde de la Musique*. N° 68. Paris, 1984.
- HALL D. "More Than a Pleasant Way to Pass the Time. Alan Bush and Socialist Music Between the Wars". Alan Bush Music Trust. Septiembre, 2000.
- HARVEY J. *In Quest of Music*. University of California Press. 1999
- HAUN F.E. "But Hark more Harmony. The Libretti in English of the Restoration Opera". Universidad de Michigan, 1971.
- HEFFER S. *Vaughan Williams*. Phoenix Paperbag. Orion Books. Londres, 2000
- HENZE H. W. *Canciones de viaje con quintas bohemias*. trad. J. L. Arántegui. Scherzo. Madrid, 2004.
- HITCHCOCK W. "Molière, (Poquelin, Jean Baptiste)". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- HIGGINS C. "Super Furry Animals". *The Guardian* 10/6/2005.
- HOGWOOD C. *Haendel*. trad. C. J. Costas. Alianza. Madrid, 1988
- HOLDEN A. "A Truly Prosperous Prospero". *The Observer*. 15/2/2004.
- HOLMAN P. "Lampe, Frederick". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol II.
- \_\_\_\_\_. "Dragon of Wantley, The". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I
- HOLMAN P/PRICE C. "Masque". *The New Grove Dictionary of Opera*. . Vol III.
- HOSKINS R. "Arnold, Samuel". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- HULL H.L. "Blending Classical, Pastoral and Religious Imaginery in *Comus*". University of Maryland, 2000.
- HULME D.R. "HMS Pinafore". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- \_\_\_\_\_. "Gondoliers, The". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- \_\_\_\_\_. "Patter Song". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- HUME R. "London/History 1739-1778". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- \_\_\_\_\_. "Beggar's Opera, The". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- HUME R/JACOBS A. "London. History". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.

- JACOBS A./SABOL A. "Jonson Ben". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- JAFFÉ D. Entrevista a Alexander Goehr. Classics CD. Marzo, 1999.
- \_\_\_\_\_. "The Fantastical World of Oliver Knussen". Classics CD. Febrero, 1999.
- KENNEDY M. "Coates, Albert". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. "At the Boar's Head". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. "Hugh the Drover". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- \_\_\_\_\_. "Savitry". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- \_\_\_\_\_. "Vaughan Williams, Ralph". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- KIMBERLY N. "Michael Nyman. Biography". Composer's Page. 2005.
- KING R. *Henry Purcell*. trad. Félix Antón. Alianza. Madrid, 1966.
- KNAPP J. M. *Handel's Operas. 1704-1726*. Oxford University Press 1987. The Bodybell Press, Woodbridge, 2009.
- LANG P.H. *George Frideric Handel*. Dover Publ. Mineola, N.Y. 1996.
- LARNER G. "Purgatory". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- \_\_\_\_\_. "Story of Vasco, The". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- \_\_\_\_\_. "Osborne, Nigel". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- \_\_\_\_\_. "Electrification of the Soviet Union, The". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- \_\_\_\_\_. "Toussaint, or the Aristocracy of the Skin". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- LEWIS G. "Knot Garden, The". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- LOWERRE K. "The Judgement of Paris". *Journal of XVIIth Century Music*. Vol.6, Nº2. University of Illinois, 2000.
- LYLE D. "Ivanhoe. Notes on Music". Gilbert & Sullivan Society of Edimburgh, 1999.
- LLORENTE J. A. Entrevista a Hans Werner Henze. ABC Cultural. 29/V/1999.
- MACDONALD M. *Havergal Brian on Music*. Toccata Press. Exeter, 1986.
- MACKERNESS E. D. *A Social History of English Music*. Readers Union. London, 1966.

- MACKINSON A. Entrevista a Nicolas Maw. *Opera News*. Diciembre, 2002.
- MANIFOLD J.S. *The Music in English Drama from Shakespeare to Purcell*. 1956.
- MATHEWS C. "Wandering Scholar, The". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- MELÉNDEZ HADDAD P. "Britten y su sueño". Blanco y Negro Cultural. 16/IV/2005.
- MITCHELL J. *The Operas of Walter Scott*. J. University Press of Alabama. EUA, 1977.
- \_\_\_\_\_. *More Scott Operas*. University Press of America. NY/Londres, 1996.
- MORRA I. *Twentieth-Century British Authors and the Rise of Opera in England*. Ashgate. Inglaterra/EU, 2007.
- NEWMAN E. "Albeniz and his Merlin". New Witness. Nº 10. 20/IX/1917
- NIDAY T. "War Requiem". Caltech Reviews. California Institute for Technology. 1996.
- NORTH R. *The Musical Grammarian*. 1728. ed. Mary Chan y Jamie C. Kassler. Universidad de Cambridge. 1990
- \_\_\_\_\_. *Roger North On Music*. ed. Wilson. Novello. Londres, 1959.
- OLIVER M. "A Night at the Chinese Opera. Critical Acclaim". International Records Review. Mayo, 2001.
- PARKINSON J. A. "Arne, Thomas Augustine". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I
- \_\_\_\_\_. "Arne, Thomas Augustine". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. "Artaxerxes". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. "Eliza". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- PARSONS M. "White, John". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- PRICE C. "Siege of Rhodes, The". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- \_\_\_\_\_. "Albion and Albanus". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. "Semele". *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- PORTER A. "The Piano Tuner. Fine Tuning". The Times Literary Supplement. 21/10/2000.
- RADIGALES. J. "Facing Goya: El minimalismo de hoy". Ópera Actual. Madrid, septiembre, 2003.

- ROSS A. *“El ruido eterno. Escuchar el siglo XX a través de su música”* Trad. Luis Gago. Six Barral. Barcelona, 2009.
- ROUTH F. *“Contemporary British Music. The Twenty Five Years from 1945 to 1970”*. MacDonald. Londres, 1972.
- RUDAKOVA I. *“Increase in London Playhouses. 1800-1866”*. The Victorian Literary Studies Archiv. University of Washington.
- RUSCHE H. *“A Midsummer Night’s Dream”*. Emory University, Atlanta, GA. 1997
- RUSHTON J. *“Tom Jones”*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- RUSSOMANO S. *“El rey que enseñaba a cantar a los pájaros”*. ABC Cultural. 16/2/2002.
- \_\_\_\_\_. *“La opera y el asador”*. ABC Cultural. 29/4/2006.
- \_\_\_\_\_. *“El triunfo de Dionysus”*. ABC Cultural. 29/V/1999.
- SHAW G. B. *The Perfect Wagnerite*. 1st. World Library. Literary Society. Iowa, 2004.
- SCHOO E. *“Un visionario de melancólica lucidez”*. La Nación. Buenos Aires, 2003.
- SCOWCROFT P. L. *“Robin Hood in Music”*. UK, 2001.
- TARUSKEN R. *“Rake’s Progress, The”*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.
- TASK P. A. *The Dramatic Cobbler*. Bucknell University Press, New Jersey, 1971.
- THOMSON R. *The Glory of the Temple and the Stage. Henry Purcell*. The British Library. Londres, 1995.
- TROOST L. *“Shield, William”*. *The New Gove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- TROWELL B. *“Libretto”*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.
- TUNLEY D. *“Bainton, Edgar”*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.
- TURNBULL M. *“Thomson, John”*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. IV.
- TURNER W.J. *La Música Inglesa*. Adprint. Londres, 1945.
- VIANA J. M. *“Britten, un lord a través del espejo”*. ABC Cultural. 1/XII/2001.
- WALBROOK H. M. *Gilbert & Sullivan Opera. A History and Comment*. White & Co. Londres, 1922.
- WALLS P. *Music in The English Courtly Mask*. Oxford Clarendon Press, 2000.
- WARNABY J. *“Davies, Peter Maxwell”*. *New Grove Dictionary of Music & Musicians*.



2ªed, Macmillan, 2001.

WEBBER C. “*Merlin*”. Classical CD. 2003.

WESTRUP. J. A. *Purcell*. Oxford University Press. 1995.

WINTLE C. *LeFanu, Nicola*. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.

WHITE. E. W. *The Rise of English Opera*. Philosophical Library. NY, 1951.

\_\_\_\_\_. *A History of English Opera*. Faber and Faber, Londres, 1983.

WHITE M. “*The Tempest. A triumph for Britain’s brightest and best*”. The Independent. 11/2/2004.

WHITEHOUSE R. “*The Handmaid’s Tale. ENO Concert Review*”. The Classical Source. 03/03/2005.

WHITHALL A. “*Curlew River*”. *The New Grove dictionary of Opera*. Vol. I.

\_\_\_\_\_. “*Burning Fiery Furnace, The*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I.

\_\_\_\_\_. “*Noye’s Fludd*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol III.

\_\_\_\_\_. “*Prodigal Son, The*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.

\_\_\_\_\_. “*Owen Windgrave*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I

\_\_\_\_\_. “*Paul Bunyan*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. III.

WILLIAMS N. “*Behold the Sun*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. I

WINTLE C. “*LeFanu, Nicola*”. *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. II.

WOOD E. “*Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*”. University of California Press. Berkley, 1993.

WOOLF P. G. “*God’s Liar at the Almeida Theatre*”. S & H Opera Review. Julio 2001

### III- NOTAS DE PROGRAMA

ABLASTER T. “*Music’s Magical Power*”. Programa de The ROH Covent Garden, temporada 2004.

BORTHWICK A. Programa del setenta y cinco aniversario de la Gilbert & Sullivan Society of Edimburg, febrero, 1999.

- BOWEN M. “*Britten, Tippett, and the Second English Musical Renaissance*”. Souvenir Programme. London Sinfonietta’s Britten/Tippett Festival, 1986.
- BRETT P. “*La pertinencia de Peter Grimes*”. Programa del Teatro Real de Madrid, temporada 97/98. *Peter Grimes*.
- BURELL V. “*En torno al Quijote*”. Programa del Festival Internacional de Santander, 2005. *The Comical History of Don Quixote*.
- CLARK W. A. “*La vida artística de Isaac Albeniz*”. Programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid, temporada 2003. *San Antonio de la Florida*.
- COHU N. “*La vida musical británica en 1945-47*”. Programa del Teatro de la Zarzuela, temporada 1992. *La Dueña*.
- CORTES SANTAMARTA D. “*El mito y la historia como dolor*”. Programa del Teatro Real de Madrid, temporada 98/99. *The Bassarids*.
- CREUS J. “*Homenaje a una reina*”. Programa del Liceo de Barcelona, temporada 2001/2002. *Gloriana*.
- DAVIES P. M. “*Resurrection*”. Composer’s note. Maxopus Music.
- DECKER W. “*Veo un velero en la tormenta*”. Programa del Liceo de Barcelona, temporada 2000/200. *Billy Budd*.
- DEL CAMPO D. “*Edward Elgar: El sueño de Geroncio*”. Programa del Teatro Real de Madrid, temporada 2000/1. *The Dream of Gerontius*.
- DREW D. “*Cuatro etapas para un estreno*”. Programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid, temporada 1992. *La Dueña*.
- FERNÁNDEZ RUIZ D. “*Opera Proibita. Roma en los albores del siglo XVIII*”. Programa del Teatro Real de Madrid. Ciclo “Grandes Voces”.Concierto Cecilia Bartoli. temporada 2005/6.
- GAGO L. C. “*El mito de Orfeo*”. Programa del Teatro de La Zarzuela de Madrid temporada 1987. *Orfeo*.
- GARCÍA GUAL C. “*El retorno de Malory*”.Programa del Teatro Real de Madrid. *Merlín*. temporada 2002/3.
- GILHOOLY M. “*HMS Pinafore*”. Programa del Teatro Savoy . Temporada 2002/3.
- GRIFFITH P. “*Resurrection*”. Maxopus programme notes. *Resurrection*.
- HAYES M. “*Nicholas Maw*”. Programa de The Royal Opera Covent Garden, temporada 2002/3. *Sophie’s Choice*.
- HERRERO F. “*La vuelta de tornillo de la ópera fronteriza*”. Programa del Teatro de

- La Zarzuela de Madrid, temporada 98/99. *The Turn of the Screw*.
- \_\_\_\_\_. “*Albéniz en Camelot*”. Programa del Teatro Real de Madrid, temporada 2002-3. *Merlin*.
- IBAÑEZ A. “*Una ópera del mar*”. Programa del Teatro de La Zarzuela de Madrid temporada 1991. *Peter Grimes*.
- JIMENEZ L. “*Tristan e Isolde. Su proyección en la literatura y las artes plásticas*”. Programa del Teatro Real de Madrid, temporada 2007/8. *Tristan und Isolde*.
- JOURDAN S. “*A Discovery of the Barmudas*”. Programa de The Royal Opera House Covent Garden, temporada 2004. *The Tempest*.
- MARTÍN BERMÚDEZ S. “*Britten y el pequeño deshollinador*”. Programa del Teatro Real de Madrid, ciclo “ópera en familia”, temporada 2004/5. *El pequeño Deshollinador*.
- \_\_\_\_\_. “*El porqué y el cómo de The Rake’s Progress*”. Programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid, temporada 1996. *The Rake’s Progress*.
- \_\_\_\_\_. “*De lo pintado a lo vivo*”. Programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid, temporada 1996. *The Rake’s Progress*.
- MOLINA FOIE V. “*Auden contra el gris*”. Programa del Teatro Real de Madrid, temporada 1998/9. *The Bassarids*
- MOREY M. “*Entre tinieblas*”. Programa del Teatro de La Zarzuela de Madrid, temporada 1991. *Peter Grimes*.
- MUMMENDEY R. “*Testimonio de la resistencia*”. Programa del Teatro del Liceo de Barcelona, temporada 2000/2001. *Billy Budd*.
- NICE D. “*The N° 11 Bus*”. Programme note. Maxopus Music.
- \_\_\_\_\_. “*Resurrection*”. Extended programme note. Maxopus Music.
- QUEIPO DEL LLANO P. “*El nacimiento de un género*”. Programa del Teatro Real de Madrid, temporada 1999/2000. *Orfeo*.
- POUNTNEY D. “*The Doctor of Myddfai*”. Maxopus programme notes.
- REED P. “*Visiones ardientes*”. Programa del Teatro Real de Madrid, temporada 97/98. *Peter Grimes*.
- \_\_\_\_\_. “*El Proceso de creación de Gloriana*”. Teatro del Liceo de Barcelona, temporada 2001/2002. *Gloriana*.
- REVERTER A. “*El largo camino hacia la autodefinición*”. Programa del Teatro de La Zarzuela de Madrid, temporada 1991. *Peter Grimes*.

- RUSSOMANO S. “*Entre cíclopes y pastores*”. Programa del Auditorio Nacional d
- SACKS O. “*The Man who Mistook his Wife for Hat*”. Programme Note. Chester Novello.
- SEABROOK M. “*Taverner*”. Extended programme notes. Maxopus Music.
- SCHUCH W. “*Una realista representación del misterio*”. Programa del Liceo de Barcelona, temporada 2000/2001. *Billy Budd*.
- SHAW P. “*Sheridan y The Duenna*. Programa del Teatro de la Zarzuela. de Madrid, temporada 1992” . *La Dueña*.
- SUÑÉN L. “*Paisaje inglés o sol entre nubes*”.. Programa del Auditorio Nacional de Música de Madrid, temporada 2002-2003. *British Landscape*.
- SWIRE C. “*La Reina Virgen*”. Programa del Teatro del Liceo de Barcelona, temporada 2001/2002. *Gloriana*.
- TELLEZ J. L. “*Una llamada en la oscuridad*”. Programa del Teatro de La Zarzuela de Madrid, temporada 98/99. *The Turn of the Screw*.
- \_\_\_\_\_. “*¿La libertad para qué?*”. Programa del Teatro Real de Madrid, temporada 98/99. *The Bassarids*.
- WHITE E. W. “*Versiones del Sueño de una Noche de Verano*”. Programa del Teatro Real de Madrid, temporada 2002/3. *A Midsummer Night’s Dream*.

#### IV. DISCOGRAFIA CRÍTICA

- ANDERSON J. “*The Knussen-Sendak Fantasy Operas*”. *Where the Wild Things Are. Higglety, Pigglety, Pop*. 469. 556-2 GH 2. Deutsch Gramophon.
- AUDEN W. H. “*Paul Bunyan*”. VCD 7 59249- 2. Virgin.
- BARLETT C. “*Notes*”. *Dido and Aeneas*. 416 299 –2- Phillips.
- BARLOW J. *Introduction. The Beggar’s Opera*. CDA 66591/2. Hyperion Records
- BERKELEY M. “*An Introduction*”. *Baa Baa Black Sheep*. CHAN 10186 2. Chandos.
- BIDDLECOMBE G. “*Balfe and English Opera*”. *The Bohemian Girl*. 433 324 2. Argo.
- BORG- WHEELER P. “*Gherard: The Duenna*” *The Duenna*. CHAN 9520-2 Chandos.
- BURDE W. “*Notes on Henze’s Opera*”. *The Bassarids*. 314006 K3. Schwann.
- CAIRNS D. “*Tippet and The Midsummer Marriage*”. *The Midsummer Marriage*. SRCD 2217. Lyrita.

CLEMENTS A. *"Towards Golem". Golem.* VCD 7 91204-2. Virgin.

CONNOCK S. *"Vaughan Williams: The Pilgrim's Progress".* CHAN 9625 (2) Chandos.

CROSS J. *Introduction. The Mask of Orpheus.* NMC D 050.

DEAN W. *Introduction. Acis y Galatea.* 3984 25505- 2. Erato.

\_\_\_\_\_. *"Hercules, a Musical Drama". Hercules.* 447689-2. Archiv.

DEARDEN I. *"The Electronic Music of the Mask of Orpheus".* NMC D 050.

DEHN P. *Introduction. The Bear/ Façade.* CZS 5 73998 2. Emi.

DE EUSEBIO J. *"Albeniz's Excalibur".* Merlin. 467 096 2. Decca.

DÜMLING A. y KEEFFE B. *"The Discovery of an Opera". Beatrice Cenci.* S2K 66836. Sony.

EVANS P. *"Britten's celebration of Musical Englishness". Gloriana.* CD 440 213-2 ZH02. Argos.

\_\_\_\_\_. *Notes. The Little Sweep.* 7243 5 65111 2 5. Emi.

FENBY E. *Introduction. Fennimore and Gerda.* 7243 5 66314- 2 7. Emi.

HICKS A. *Introduction. Alceste-Comus.* 443 183-2. L'Oiseau Lyre.

HOLMAN P. . *"Music in the Restauration". The Tempest.* ADD4509 96555-2. Erato.

\_\_\_\_\_. *Introduction. The Ephesian Matron, The Brick-dust Man, The Grenadier.*  
CDA 66608. Hyperion.

HURD M. *"Bethlehem".* CDA 66690. Hyperion. Londres, 1993.

JANSSEN P. *Introduction. The Rape of Lucretia.* GL 100 560. Gala.

KENNEDY M. *Introduction. Façade.* 5 73998-2 1. Emi..

\_\_\_\_\_. *"What a Dream was Here". A Midsummer's Night Dream.* 454 122-2. Phillips.

\_\_\_\_\_. *"Vaughan Willians: Sir John in Love".* CHAN 9928 (2). Chandos.

\_\_\_\_\_. *"Corruption and Inocence. The Turn of the Screw".* 446 352-2. Philips.

KHOURY M. D. *"A Mask for a King". Venus and Adonis.* CD HMC 901684. H. Mundi.

LEHMANN M. *"Britten's Curlew River, a Chrsitianized Sumidagawa in East Anglia".*  
454 469-2 Philips.

LETBETTER S. "*Trial by Jury*". 80404. Telarc. UK, 1995.

MC CLEAVE S. "*The Role of Music and Dance in The Fairy Queen*". 4509 97684-2 Teldec.

MC CLEERY D. "*His life and Career*". *John Tavener. A Portrait*. 8.558152-53. Naxos.

MC GEGAN N. *Introduction*. *Alfred*. DHM 7560551 Confer.

MILNES R. "*Judith Weir: A Night at the Chinese Opera*". NMC D060. NMC.

MITCHELL D. "*An Introduction*". *The Beggar's Opera*. 436 850-2 ZH02. Argos.

\_\_\_\_\_. "*Fit for a Queen? The Reception of an Opera*". *Gloriana*. CD 440 213-2 ZH02. Argos.

MUNDY S. "*Vaughan Williams. Riders to the Sea*". CHAN 9392. Chandos.

PALMER. C. *Introduction*. *Belshazzar's Feast*. 764723-2 4. Emi.

\_\_\_\_\_. *Introduction*. *Death in Venice*. 425 669-2 LH2. Faber.

PARROTT C. "*Alwyn and Strindberg*". *Miss Julie*. SRCD 2218-2- Lyrita.

PORTER A. "*Powder her Face*". 7243 5 56649 2 5. Emi.

PRICE C. *Introduction*. *The Indian Queen*. 444 339-2. L'Oiseau-Lyre.

\_\_\_\_\_. "*King Arthur, Purcell's Music and Dryden's Play*". 435 490 2. Archiv.

\_\_\_\_\_. "*Purcell's music for Dioclesian and Timon of Athens*". 447 071 2. Archiv.

REED P. "*The Music*". *Albert Herring*. 70422- 2. Collins.

SERVICE T. "*Michael Berkeley: Jane Eyre Jane Eyre*". CHAN 9983 2. Chandos.

STRAVINSKY I. "*The Rake's Progress. The author asks for a moratorium for value judgements*". SM2K 46299 (2) ADD. Sony.

TORRES J. "*Isaac Albeniz's elusive Grail*". *Merlin*. 467 096 2. Decca.

WALTON (LADY) *Introduction*. *Troilus and Cressida*. CHAN 9370/1-2. Chandos.

WARRACK J. *Introduction*. *King Priam*. CHAN 9406/7. Chandos.

WEIR J. "*A Note on the Opera*". *A Night at the Chinese Opera*. NMC D060. NMC.

WHITE. E.W. "*Britten's Peter Grimes*". *Peter Grimes*. S432578-2. Phillips.